BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER SÜDDEUTSCHEN GLASMALEREI IM 15. JAHRHUNDERT.

INAUGURAL-DISSERTATON

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER

K. B. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ACAD.
LUDW. BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

PAUL FRANKL

AM 17. JUNI 1910.

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1911

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. BERTHOLD RIEHL.
Professor Dr. PAUL WOLTERS.

Vorliegende Dissertation erscheint in erweiterter Form unter dem Titel: «Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben» und mit zahlreichen Lichtdrucktafeln versehen in den «*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*», Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg i. E. Das Kapitel Hans Wild außerdem im Jahrbuch der königlich. preußischen Kunstsammlungen.

EINLEITUNG.

Wenn einmal alle erhaltenen Glasgemälde in Deutschland durchforscht sein werden, wird die Ueberzeugung, daß die Entwicklung der Glasmalerei sich nur im Gesamtzuge der Entwicklung der Malerei verstehen läßt, so allgemein geworden sein, daß niemand mehr sich wird entschließen können, die Geschichte dieses stilistisch und technisch etwas abgesonderten Zweiges herauszulösen aus seinem natürlichen Zusammenhang und in einer separaten «Geschichte der deutschen Glasmalerei» zu behandeln. Die technischen Bedingungen spielen keine so wesentliche Rolle, daß Glasmalerei und Malerei zu zwei verschiedenen Dingen würden. Das rein geistige, künstlerische Streben zog die Technik immer mit sich empor zu größerer Leistungsfähigkeit, mochte auch umgekehrt auf jeder Entwicklungsstufe der kluge Künstler die Anforderungen an die eben erreichte Technik nicht übertreiben. Technik und Kunstwille entwickelten sich miteinander. Der Kunstwille selbst aber war bei den Glasmalern kein anderer als bei den zeitgenössischen Buch-, Wand- und Tafelmalern und wenn eine voreingenommene Aesthetik den Kreis des Erlaubten für den Glasmaler enger zieht als für den Tafelmaler, so hat die unvoreingenommene Kunstgeschichte nur festzustellen, daß die Glasmaler sich an solche Grenzen nicht hielten, daß sie gleichzeitig mit den andern Malern über den reinen Flächenstil, den Teppichstil hinausgingen, immer weiter fortschritten in der

Wiedergabe des Dreidimensionalen auf der Fläche und daß nach voller Erreichung dieses Zieles der Untergang dieses Kunstzweiges eintrat, ohne daß man sagen kann, daß nur das Ueberschreiten des Stilistisch-Erlaubten diesen Untergang herbeiführte.

Jedenfalls stehen wir heute noch weit ab von der Entscheidung der Frage, ob man die Geschichte der deutschen Glasmalerei isoliert darstellen darf, man ist vorläufig zur isolierten Darstellung gezwungen. Trotz der ausgedehnten Literatur fehlen die notwendigen Vorarbeiten, welche die Chronologie der erhaltenen Denkmäler sichern und den Schulzusammenhang aufklären. Für die meisten Landschaften Deutschlands fehlen die zusammenfassenden Darstellungen ganz.

Nur für Elsaß liegt eine vollständige Bearbeitung vor[1], für die Schweiz ist eine vorzügliche Arbeit im Entstehen[2], Oidtmanns Bearbeitung der Glasgemälde der Rheinlande, die auch Erschöpfendes verspricht, ist noch nicht erschienen[3].

Die meisten Bearbeiter grenzen ihr Gebiet nicht bloß räumlich, sondern auch zeitlich ab. Von der Art ist Schinnerers Bearbeitung der fränkischen Glasmalerei[4].

Für das übrige Süd- und Norddeutschland und die deutsch-österreichischen Länder fehlen die zusammenfassenden Werke und häufig selbst die äußerlichste Vorbereitung, der Nachweis, wo sich Denkmäler erhalten haben.

In der vorliegenden Arbeit will ich die bayrische Glasmalerei untersuchen, beschränke mich aber im wesentlichen auf das XV. Jahrhundert (genauer 1395—1520). Bayern

---

[1] R. Bruck, Die elsässische Glasmalerei, Straßburg 1902.

[2] H. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XXVI, Heft 4, 1906; Heft 5, 1907; Heft 6, 1908.

[3] Eine gekrönte Preisschrift der Rheinischen Geschichtsgesellschaft.

[4] J. Schinnerer, Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg. Münchener Dissertation 1908. Die Fortsetzung erschien 1910 in der Zeitschrift: Christliche Kunst.

wird natürlich im kunstgeschichtlichen Sinne aufgefaßt als Bereich des bayrischen Volksstammes im politischen Bayern — also Ober- und Niederbayern und die Oberpfalz. Ausgeschlossen sind die stammverwandten Teile Oesterreichs, für die es noch keine Inventare gibt. Nur die Stadt Salzburg habe ich mit eingezogen.

Da sich aber im Verlauf der Arbeit herausstellte, daß im bayrischen Gebiet auch schwäbische Glasgemälde vorkommen, so habe ich die beiden benachbarten Schulen parallel nebeneinander behandelt und demnach das Gebiet von Schwaben-Neuburg und das heutige Königreich Württemberg so vollständig auf ihren Bestand an Glasgemälden hin durchforscht, als der Stand der Inventare erlaubt[1].

Die größte Schwierigkeit bot das Studium der bayrischen Glasmalerei, da ihre wichtigsten Denkmäler, die Fenster der Münchner Frauenkirche in einem Zustand völliger Verwirrung und starker Zerstörung auf uns gekommen sind. Schon die Herübernahme der Glasgemälde der älteren Frauenkirche in den Neubau von 1468 hat zu störenden Adaptierungen geführt; die ärgste Zerstörung brachte die «große Reparation» von 1772—1776 bei der durch Neuverbleiung und durch Ersatz mit hellen Gläsern der Bestand sehr gelichtet wurde. Die letzte Zerstörung brachte dann die «Regotisierung» unter Berger seit 1858 und Foltz seit 1860, bei der ein ansehnlicher Teil von Scheiben in Privatbesitz verschwunden sein soll, jedenfalls verloren gegangen ist.

Die erste Vorarbeit galt deshalb der möglichst vollständigen Rekonstruktion der in sinnlose Verwirrung geratenen Scheiben. Man muß zufrieden sein, das Erhaltene, etwa 600 Scheiben, so weit zu ordnen, als es zusammengehörte und in dieser so

---

[1] In meiner Darstellung, die kein Inventar sein will, sind nicht alle Glasgemälde dieser Gebiete ausdrücklich genannt, sondern nur die, welche für das Verständnis des historischen Verlaufs unentbehrlich schienen.

gewonnenen Folge von Gemälden die relative Chronologie zu sichern. Eine genaue Datierung ist nur in wenigen Fällen möglich. Weiter als von Stegmann im Inventar prophezeite, kommt man allerdings und eine praktische Rekonstruktion, für die sich hoffentlich bald die Mittel finden, wird erst zeigen, was für Prachtwerke hier auf ihre Auferstehung warten. Vorläufig muß man diese Konstitution des Textes im Geiste vornehmen — für eine Zusammenstellung aus Photographien fehlen mir die Mittel.

Um aber dem Leser ein Zusammenfinden der Scheiben zu ermöglichen, brauche ich eine einheitliche Bezeichnungsweise. Die jetzige, 1468 begonnene Münchner Frauenkirche ist eine dreischiffige Halle mit scheinbarem Chorumgang. Jedem Joch und jeder Seite des Chorschlusses entspricht ein Fenster. Sieht man ab von den Fenstern der Turmjoche und der Westseite, die keine alten Malereien enthalten, so zählt man auf jeder Seite 12 und dazu das mittlere Chorfenster, zusammen 25, die vierachsig, im Chor fünfachsig sind. Durch Windeisen werden sie in horizontale Zeilen zerlegt (22 Zeilen im Normalfall) über diesen folgen dann im Maßwerk weitere Malereien, der Figuration entsprechend. Die rechteckigen Scheiben (die von Windeisen und Fensterpfosten, resp. Fensterlaibung oder Solbank begrenzt werden) numeriere ich nach Fenster, Zeile und Achse, und zwar zähle ich die Fenster mit römischen Ziffern von Westen her, rechts und links getrennt, I r, I l, II r, II l, etc., so daß das mittlere Chorfenster XIII heißt. Die Zeilen zähle ich von unten an mit arabischen Ziffern, die Achsen von links nach rechts nach dem Alphabeth. So heißt die Scheibe, die Adam und Eva darstellt, im ersten Fenster rechts I r 1 d. Eine Ausnahme ist zur Erleichterung des Abzählens in XII l und XIII gemacht, wo der hohe mit Teppich, verhängte Unterteil nicht mitgezählt ist, hier gilt die erste Zeile die alte Glasmalerei trägt als Zeile 1 (also die elfte Zeile) ebenso zähle ich in XII r die Zeile 3 als Zeile 1, weil die zwei untersten Zeilen durch den Altar vollständig unsichtbar sind.

Die im Maßwerk befindlichen Scheiben sind stets unter Nennung des Fensters als: im Maßwerk angegeben. (Sie fehlen im Inventar.)

Eine analoge Zählung ist im Bedarfsfall auch für andere Kirchen durchgeführt.

Auf Maßangaben habe ich ein für alle Mal verzichtet, da nur in den seltensten Fällen den Glasgemälden so nahe beizukommen ist, daß man genau messen kann. Aber selbstverständlich habe ich alle Denkmäler, von denen die Rede ist, selbst gesehen, die meisten mehrmals. Manchmal konnte ich zufällig vorhandene Gerüste benutzen. So kenne ich auch einige Fenster der Münchner Frauenkirche selbst in ihren Oberteilen in der Nähe. Im allgemeinen ist man auf ein gutes Opernglas angewiesen, auf gute Augen und Geduld.

Manches wird eine spätere Forschung, der Gelegenheit gegeben ist, auch die jetzt ganz hoch und unerreichbar eingesetzten Scheiben in der Nähe zu sehen, berichtigen und ausführlicher untersuchen. Fürs erste handelte es sich um einen Ueberblick der Glasmalerei im weiteren Umkreis der Frauenkirche. Von diesem Ueberblick aus konnten die Fenster der Frauenkirche erst verständlich werden. Von ihm aus wird der späteren Forschung das Ausarbeiten der Einzelfragen erleichtert sein.

An Vorarbeiten standen hauptsächlich folgende Werke zur Verfügung:

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern; herausgegeben von v. Bezold und Riehl. Regierungskreis Oberbayern. 4 Bde. 1882—1902 und Atlas.

Johann Schinnerer, Katalog der Glasgemälde des bayrischen Nationalmuseums. München 1908 (96 S. u. XXXI Tafeln).

J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, München 1853.

G. Dehio, Handbuch der deutschen Kuntdenkmäler. Bd. III. Süddeutschland. Berlin 1908.

P. Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer, Rottenburg a. N. 1888.

Ueber die Technik des Glasmalens und ihre Geschichte über die fast jeder, der über Glasgemälde schreibt, zu Wiederholung schon längst und gut gesagter Dinge sich verpflichtet fühlt, verweise ich auf:

Oidtmann, Die Technik der Glasmalerei 1893.

Oidtmann, Geschichte der Glasmalerei, I. Band 1898.

F. Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters.

Letzteres ist noch im Erscheinen. In diesen Büchern wird man durch erfahrene Glasmaler in die letzten Finessen eingeweiht.

Die Spezialliteratur ist im Einzelfall angeführt.

DER MEDAILLONMEISTER VON 1395.

Im mittleren Chorfenster der Münchner Frauenkirche befinden sich Reste eines Medaillonfensters. Jedes Medaillon war auf sechs Scheiben ausgedehnt.

Eines der Medaillons ist ziemlich erhalten. Es stehen in richtigem Zusammenhang: XIII — —, | 5 c, | 5 d
4 b, | — —, | 4 d.

Eine fünfte Scheibe, die links oben zu ergänzen ist, befindet sich in VIII r im Maßwerk b. Die sechste Scheibe ist verloren.

Von einem zweiten ähnlichen, jedenfalls zugehörigen Medaillon sind zwei Scheiben erhalten XIII 5 b (durchsetzt mit Flickstücken, einem Wappen) und VIII r im Maßwerk c.

Von einem dritten Medaillon ist nur ein geringer Rest übrig in I r Maßwerk a.

Den Gesamteindruck, den dies Fenster machte, kann man sich relativ gut vorstellen, da sich zwei sehr ähnliche Fenster in gutem Zusammenhang erhalten haben. Das Marienfenster in der Benediktuskirche in Freising (Taf. I a) und das Passionsfenster in der mittleren Chorkapelle des Doms zu Augsburg (Taf. I b).

In dieser Reihe mußte bisher das Freisinger Fenster als das älteste erscheinen. Sighart sagte von ihm: «Es ist nach dem Zeugnisse des Wappens vom Domherrn Leonhard von Hornbeckh gestiftet, der im Jahre 1391 starb und in der Nähe

begraben liegt[1].» In allerjüngster Zeit aber fand Schlecht im sogenannten Grabsteinbuch der Münchner Staatsbibliothek c. g. m 2267 f° 41 eine farbige Abbildung des Stifters mit drei Heiligen[2], dabei das Wappen des Hornbeckh und ein zweites Wappen, das ebenfalls noch im Maßwerk des Freisinger Fensters in Fragmenten vorkommt. Unter diese Zeichnung ist geschrieben: Eglolphus Hornbeckh praepositus 1412, und zu dem anderen Wappen: mater sua. Ueber dem Ganzen stehen die Worte: «Dieses steht in S. Benedictkirch im Dombkreuzgang zu Freisig in dem Fenstre hintre des Choraltars.» Es ist sicher, daß es sich um das jetzt noch erhaltene Freisinger Medaillonfenster handelt — es ist daher wahrscheinlich, daß dieser Stifter mit seinen Patronen sich auf einer verloren gegangenen Scheibe befand. Tatsächlich ist der unterste Teil des Fensters, die Stelle, an der die Stifter immer angebracht sind, jetzt vermauert. Die Jahreszahl 1412 ist aber vom Verfasser der Handschrift beigeschrieben und scheint nicht im Fenster selbst gestanden zu haben. Die Zeichnung selbst ist natürlich auch keine exakte Kopie, das rechteckige Format ist unwahrscheinlich in einem Medaillonfenster, der Grund ist nicht gezeichnet, die Gesichter sind echte Skizzen eines dilettantischen Zeichners des 17. Jahrhunderts. — Ist man also durch diese Entdeckung nicht mehr gezwungen, das Freisinger Fenster von 1391 zu datieren, so ist doch auch kein zwingender Grund vorhanden, es nun volle 20 Jahre später anzusetzen.

---

[1] Sighart Gesch. d. bild. Künste, S. 411.

[2] Ich verdanke diese Kenntnis der liebenswürdigen Mitteilung von Herrn Prof. Schlecht in Freising, dessen Untersuchung sich bereits in Druck befindet; ihm danke ich auch die Kenntnis des selten gewordenen Aufsatzes von J. Frey: Einige Notizen über ein in d. St. Ben. Kirche zu Freising befindl. altes Glasgem. nebst Abb. desselben, im Jahresbericht der k. Landwirtschafts- u. Gewerbeschule I. Klasse, Freising 1842. Frey nennt auch Egilolph v. Hornbeckh als Stifter «zum Domprobst in Freising erwählt 1395, gestorben am 17. Juli 1418».

Das Münchner Fenster ist 1395 datiert[1].

Das Augsburger Fenster kann erst nach Fertigstellung des Chores, also nach 1397[2] gemalt sein. Wieviel später ist ganz ungewiß. Ob das Augsburger vor oder nach dem Freisinger entstand, ist nicht zu entscheiden, sie sind gleichartige Werke eines reifen Künstlers, sie könnten als Nachbarfenster in einer Kirche stehen und werden wohl um 1400 entstanden sein. Da sie besser erhalten sind, bespreche ich sie zuerst, obwohl das Münchner wahrscheinlich das älteste ist.

Das Freisinger Fenster füllt drei Medaillons übereinander. Die kleinen Zwickel des Fenstergrundes, die übrig bleiben, sind mit blauen Quadraten gefüllt, deren jedes ein gelbes Mittelquadrat hat. Die Medaillons selbst sind Kreise, umrahmt von doppeltem Band. Die inneren Bänder sind Rosettenbänder im ersten und dritten Medaillon, ein Spruchband im mittleren — die äußeren Bänder sind mit Engeln besetzt auf rotem Grund zwischen schmalen Perlstäben. Diese äußeren Engelfriese bilden keine vollen Kreise, sie werden von der Fensterlaibung abgeschnitten und ziehen sich auch an den Fuß- und Kopfpunkten der Kreise nicht voll herum; hier tangieren sich die inneren Bänder. Die Engel sind teils radial, teils in der Krümmungsrichtung bewegt. Sie enden in Pfauenfedern, umschweben die Medaillons und scheinen sie zu tragen. — Die Bilder selbst, alle auf blauem Grund, zeigen von oben an Maria als Tempeljungfrau[3], die Verkündigung und die Geburt Christi. In allen drei Bildern erscheint Gottvater oben in einem Himmelschlitz, der durch einen Gegenbogen von der unteren Szene abgetrennt ist. Wolken und

[1] Die Angabe in den Kunstdenkm. v. Oberb.: 1495 muß ein Druckfehler sein.

[2] Schildhauer: Baugeschichte des Augsburger Domes. Zeitschrift d. hist. Ver. f. Schwaben-Neuburg 1899. Das Fenster ist kurz erwähnt bei Sighart, l. c., S. 413.

[3] Sighart: Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 225 ff.

Engel bilden eine Brüstung, über die Gottvater sich vorbeugt und lebhaft Anteil nimmt an den Vorgängen. Maria selbst ist in allen drei Bildern in die Mitte gesetzt; oben vor rotem Vorhang und rechts und links von ihr in fast symmetrischen Häuschen die drei Gespielinnen und ein Priester (?). Im zweiten Medaillon sitzt Maria neben dem Betpult vor einem Häuschen. Die Taube erscheint auf dem Dach und nochmals im Hintergrund. Gottvater bläst aus einer langen Röhre herunter — die altertümliche Logosdarstellung — der Engel links, Elisabeth rechts, sind wieder in freier Symmetrie verteilt[1]. Im untersten Medaillon kniet Maria vor dem Kinde, das als kleines, nacktes Männchen auf gelbem Strahlenkranz mit rot und weißem Kreuznimbus auf dem Rasen liegt, umgeben von knieenden Engeln. Die Hütte ist perspektivisch sehr unvollkommen, das Strohdach ist ausführlich aus Strohbündeln zusammengesetzt; Engel schwingen sich darauf.

Die rechte untere Scheibe (l c) ist verloren und durch eine moderne Ergänzung ersetzt; auch sonst ist das Fenster nicht intakt — der Kopf des Engels Gabriel ist neu, mehrere Stücke des Schriftbandes, einzelne Teile des Fenstergrundes etc. Im ganzen aber ist der ursprüngliche Farbeneindruck erhalten. Die Farben, für sich tief und satt, wirken zusammen relativ hell und leicht. Gelb spielt eine große Rolle, besonders im obersten Medaillon, wo es als gelbes Rosettenband zwischen dem roten Engelfries und dem blauen Grund des Bildes den leuchtenden Eindruck hervorbringt und als helle Farbe zwischen den dunklen die Kreisform besonders betont. Auf diese Kreise

[1] Es ist sehr wahrscheinlich (nach mündlicher Mitteilung von Herrn Dr. Rakindt), daß hier nicht Elisabeth, sondern nochmals Maria gemeint ist. Dann gehört diese Figur zum Engel links — während in der Mitte die Empfängnis getrennt erscheint. Die Schrift in gotischen Minuskeln ist unaufdringlich nur in Konturen gezeichnet; der Spruch ist ein Gebet und lautet in paläographischer Abschrift: ave · maria · plena · dominus · tecum · beata es · quia · credisti · perficientur · in te · quia · nt · tibi · a domino · ecce · ancilla · domini · fiat. n.

kam es dem Maler sehr an; die hellen Kreisbänder sind das Erste, was man beim Eintreten in die Kirche sieht.

In der Farbenverteilung liegt eine Regelmäßigkeit, welche die Symmetrie der Kompositionen unterstützt, so ist in der oberen Szene die Mitte durch den roten Vorhang und den roten Wolkenbogen bestimmt, die Seiten durch das Rosa und Grün der Häuschen. In der Verkündigung sind der Engel und Elisabeth (oder Maria?) als Gegenfiguren, beide mit rotem, grüngefüttertem Mantel bekleidet.

Zur Kraft und Symmetrie der Farben, zur Gesetzmäßigkeit und Strenge der Komposition kommt der Adel und die Lieblichkeit der Typen. Es sind Köpfe mit etwas langen Nasen, Körper mit langen, schlanken Proportionen. Die Bewegungen sind nirgends steif, sondern flüssig, bei den Frauen äußerst anmutig. — Ganz unmöglich ist dem Meister nur das Christkind als echtes, kleines Kind zu malen. Die Engel aber, die so überreich sich ausbreiten (über 50 in dem einen Fenster) sind durchaus kindlich und tragen dazu bei, das Fenster im Hauptton auf Lieblichkeit zu stimmen.

Die Augsburger Medaillons (Taf. I b) sind abermals reine Kreismedaillons, umrahmt von doppeltem Band, außen der Engelfries, innen der Rosettenfries, der hier nirgends durch ein Schriftband abgelöst wird. Seitlich geht, wie in Freising, der Engelfries nicht voll herum, die Medaillons sind so breit, daß schon das Rosettenband die Fensterseiten tangiert. Oben und unten geht der Engelfries fast ganz herum, nicht die inneren Bänder aber auch nicht die äußeren tangieren sich, die Kreise sind an der Tangierungsstelle zusammengepreßt. Das Fenster wird dadurch schlanker, die einzelnen Medaillons scheinen getrennter, das Aufeinanderruhen stabiler, der Gesamteffekt reicher. — Die Engel, alle radial gestellt und nur mit dem Oberleib über den Rosettenfries vorkommend, sind alle weiß gekleidet auf alternierend grün geschachtem und rot geschachtem Grund. Eine fast nach mathematischen Grundsätzen wechselnde

Färbung haben die Flügel der Engel (blau und grün auf rotem Grund, rot und violett auf grünem Grund etc.). Die Rosettenbänder alternieren gelb, mit grünen und violetten Rosetten, und weiß, mit blauen und roten Rosetten. Die weißen Bänder besonders und die weißen Begleitbänder (mit Perlreihen), die gleichmäßige radiale Verteilung weißer Engel gibt diesen Rahmen das starke Zusammenhalten, das gleichmäßige Umschließen der Szenen hier noch ausgeprägter als durch das Gelb in Freising. Dies Weiß, nicht farbloses Glas, sondern gedecktes Weiß ist auch in den Szenen reich verteilt in Köpfen und Gewandteilen, und auch hier mit einer annähernden Symmetrie, die dem Gesamteindruck das große Gleichgewicht bewahrt.

Die Szenen selbst unterscheiden sich von denen in Freising vor allem dadurch, daß keine Architektur, keine Baldachine den Hintergrund bilden. Die Figuren stehen klar reliefartig vor dem unruhigen, geschachten Grund. Figurale Bilder zeigen aber nur die drei oberen Medaillons und die Maßwerkscheiben, zu unterst steht ein halbes Medaillon und darauf ein ganzes, die rein ornamental gefüllt sind; — das Ornament verwendet noch romanische Blattformen und ist so angelegt, daß die Kreuzform betont bleibt. In den oberen Medaillons folgen Dornenkrönung[1], Geißelung, Kreuzschleppung; im Maßwerk kluge und törichte Jungfrau (erstere von zwei Engeln begleitet); oben der Auferstehende in weißem Mantel, zwei Soldaten mit Hellebarden liegen nebem dem Sarkophag.

In den drei Hauptszenen nimmt auch hier Gottvater (in weißem Gewand) aus seinem Himmelsschlitz lebhaft Anteil an den Vorgängen, die eine gleich hohe Auffassung im Tragischen zeigen, wie die Freisinger im Lieblichen. Alles bleibt trotz dramatischer Bewegtheit im erhabenen Stil. Trotz allen Jammers keine Verzerrung, keine Uebertreibung, keine Karikatur in den Typen der Schergen. Bei der Geißelung ist Christus durchaus

[1] Die untere Hälfte der Dornenkrönung ist modern.

nicht jämmerlich gebildet, sondern als würdevoller Dulder, der müde auf seine Peiniger herabsieht. Der Akt, der hier gezeigt wird, ist schön im gotischen Sinn mit eingezogener Taille, mehrfachem Richtungswechsel von Rumpf und Gliedern, etwas spitzen Aufstehen auf der Erde, schwachen Waden — keine Athletenfigur, sondern der zarte Leib eines vergeistigten Menschen. Und trotzdem nun es sich nicht um volle runde Muskeln handelt, ist doch alles modelliert, dreidimensional herausgearbeitet. So flächig der geschachte Grund und die flachen Rosettenrahmen sind, so flächenhaft die ganzen Medaillons auf dem tiefblauen Fenstergrund stehen, so rein flächig unten die ornamentalen Füllungen sind, — im figürlichen Detail ist alles bloß Zeichnerische, das ein Teppichstil haben müßte, bereits überwunden. Brustmuskeln und unterer Rippenrand sind nicht durch Striche, sondern durch Licht und Schatten, durch breite getönte Flächen gegeben. — Trotzdem überwiegt hier noch der abstrakte Stil, die Nimben sind in der Farbe gehalten, die koloristisch gerade paßt, — der Himmel hinter Gottvater ist einmal rot mit grünen Sternen, einmal grün mit gelben Sternen etc. Wohl ist der Rasen bei der Kreuzschleppung grün — aber die naturalistische Färbung ist nicht Prinzip.

Von den Medaillons der Münchner Frauenkirche ist zwar keine einzige Scheibe mehr ganz — aber der Engelfries ist so gut erhalten, daß sich die Uebereinstimmung mit dem Freisinger Fenster sicher und leicht erkennen läßt. Auch hier folgt bei einem Medaillon, dem besterhaltenen, innerhalb des Engelfrieses ein Spruchband, bei den anderen Rosettenbänder. Vom Spruchband konnte ich nur wenig entziffern: anno dm mccclxxxxv . . . . . octobris . . . . . Der blaue Fenstergrund: Quadrate mit gelbem Mittelquadrat ist mit dem in Freising identisch. Die Engel hier ohne Pfauenfedern, sind von gleicher Größe, gleichem Typus, gleicher Bewegung. Das eigentliche Bild ist nur bei dem einem Medaillon noch zu erkennen; ein gekrönter Kopf auf der mittleren Scheibe der

Oberreihe und eine von links her schwebende Taube, der Engel in der Scheibe, die jetzt im Maßwerk steht (VIII r), das Pult mit dem aufgeschlagenen Buch in der unteren Scheibe rechts zeigen deutlich eine Verkündigung[1], die aber hier anders als in Freising vor allem ohne die Assistenz Gottvaters dargestellt ist. Man kann schließen, daß es sich hier auch um ein Marienfenster handelte. Das Erhaltene ist aber so schwer zu sehen, daß ich im einzelnen nichts darüber aussagen mag. Die Farben sind jedenfalls von derselben Tiefe wie die in Freising, im ganzen aber dunkler[2].

Zu diesen drei Werken in München, Augsburg und Freising sind nun noch drei Werke zuzuordnen, von denen eines sicher von derselben Hand ist, ein zweites vielleicht, ein drittes nur eine entfernte Verwandtschaft aufweist. Das erste ist ein kleiner Rest im Bayrischen Nationalmuseum in München, das zweite das Medaillonfenster im Ulmer Chor, das dritte ein Medaillonfenster in Thann i. Elsaß.

Die zwei Scheiben im Nationalmuseum Nr. 97 in Saal XV[3] sind deutlich die rechte und linke Scheibe einer oberen Reihe eines ebenfalls über sechs Scheiben ausgebreiteten Medaillons. Die mittlere Scheibe und die ganze untere Reihe fehlen. In der jetzigen Zusammenstellung wirken die zusammen-

---

[1] Das Fenster ist mehrmals falsch aufgefaßt worden. Mayer, Die Domkirche zu U. L. Frau, München 1868. S. 18 hält es für das Fenster der Westrose aus dem alten Bau, obwohl der Grund beweist, daß es ein rechteckiges Fenster füllte, und bezeichnet es S. 313 als großes Wappenschild. Das Inventar übernahm diese Ansicht.

[2] Ich verweise hier noch auf eine Stelle bei Sighart, l. c., S. 411, die ahnen läßt, daß zu seiner Zeit, d. h. vor der Restauration noch mehr zu erkennen und mehr vorhanden war: «Die Frauenkirche in München besitzt in den Nordfenstern noch eine Reihe von Gemälden der Art, kleine Kompositionen aus dem Leben Christi und Mariä, in Medaillon (Jahreszahl 1395) eingefaßt». Im Anschluß daran sagt er übrigens: «Ein Prachtwerk der Art ist das mittlere Chorfenster der Benediktuskirche in Freising», so daß anzunehmen ist, daß er die nahe Verwandtschaft beider Fenster erkannte.

[3] Schinnerer, Katalog, S. 25.

gerückten Scheiben wie ein Spitzbogen, genau so wie die unzusammengehörigen in der Frauenkirche im Maßwerk in VIII r. Man darf sich dadurch nicht irreführen lassen, die Lesung der Inschrift beweist, daß ein Mittelstück fehlt. Schinnerer bemerkt nach der Beschreibung im Katalog: «Das Motiv des Engelfrieses kommt häufig besonders als Einfassung der Rundmedaillons vor, wie sie in der Zeit um 1400 und in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht selten sind. Ein solches Medaillon mit schwebenden Engeln auf grünem Hintergrund unten genau so wie hier mit einem Inschriftband versehen, findet sich im mittelsten Chorfenster der Frauenkirche zu München und war früher wohl in der alten Kirche angebracht.» — Ob das Medaillon im Nationalmuseum aus der Frauenkirche stammt bleibt unsicher. Jedenfalls müßte es zu einem zweiten ebenfalls aus mehreren Medaillons sich aufbauenden Fenster gehört haben. Zum selben gehörte es nicht, weil der Grund ein anderer ist: «blaue Quadrate durch gelbe Perlstabstreifen und rote Rosetten getrennt», während der Grund in der Frauenkirche aus blauen Quadraten mit gelbem Mittelquadrat ohne Zwischengitter besteht. Auch die Anordnung innerhalb des Engelfrieses ist etwas anders.

Das Bild ist wohl nur so zu rekonstruieren, daß zwischen den zwei stehenden weiblichen Heiligen eine dritte heilige Person steht, drei frontale Standfiguren ohne eigentlichen Zusammenhang. Der Grund ist hier unruhig wie in Augsburg und weist vielleicht auf die späteren Jahre des Meisters.

Daß der Engelfries gar so häufig vorkomme kann ich nicht unterschreiben, mir ist außer den bisher aufgezählten vier Beispielen nur noch eines, das Fenster in Ulm bekannt, Schinnerer nennt keine speziellen Fälle. Im Ulmer Fenster kommen aber statt der Engel in den unteren zwei Medaillons männliche und weibliche Heilige vor, die im äußeren Fries liegen und ebenso sind die Engel bei sämtlichen Medaillons des Fensters in Thann ersetzt. Sonst aber ist mir nichts ähnliches begegnet.

Das Ulmer Fenster (Taf. II) (II r im Chor, wenn man hier nicht die Joche, sondern die Fenster zählt) ist vierachsig und vierzehnzeilig. In der Mitte seiner Höhe nach Zeile 7 folgt ein steinerner geradliniger, horizontaler Querverband (über etwas Maßwerk) wie bei allen Fenstern des Chorschlusses Die fünf Medaillons sind so verteilt, daß das mittlere halb über, halb unter der Querverbindung liegt. Die übrigen Medaillons breiten sich über drei Zeilen aus, was wohl einen Unterschied von den sicheren vier Arbeiten des Medaillonmeisters ausmacht, der aber natürlich einfach aus den besondern gegebenen Maßen des Fensters folgen kann. Die Medaillons berühren sich mit dem äußersten Rand, sie schweben ganz labil übereinander und nur der äußere Engel-, resp. Heiligenfries bleibt seitlich im Konflikt mit dem Fenstergewände unvollständig. All das will wenig besagen, der Meister muß nicht immer genau dasselbe wiederholt haben — das Fenster kann auch mehrere Jahre nach dem Augsburger entstanden sein — wohl nach der Chorweihe im Jahre 1405[1]. Zu einem sicheren Urteil ist nicht zu gelangen, denn fast das ganze Fenster ist neu, eine schlechte Kopie des alten. Nur zwei Scheiben sind völlig alt, 10 c und 13 c, ein Stück der Steinigung Christi und ein Stück der Erweckung des Lazarus. Gerade diese Scheiben sind aber so hoch, daß man kein sicheres Urteil wagen kann. Alle Abweichungen von den Gewohnheiten des Medaillonmeisters sind nicht entscheidend — denn vom Grund und Rahmen ist kein echtes Stück mehr im Fenster. Es heißt, daß im Münsterbauamt ein großer Teil der alten Stücke aufbewahrt und schon geordnet ist. So ist es möglich, daß nach absehbarer Zeit, nach der Einsetzung aller erhaltenen alten Teile ein sicheres Urteil über die Zusammengehörigkeit dieses Fensters mit den vier vorhergenannten möglich wird.

---

[1] R. Pfleiderer, Münsterbuch, S. 15.

Der blaue Grund, der hier in großen Zwickeln stehen bleibt, besteht aus übereckgestellten Quadraten mit gelbem Mittelquadrat; die großen Zwickel werden durch vier Pässe gefüllt, in denen Prophetenbüsten auf grünem Grund stehen. Die breiten Figurenfriese sind rot, mit Schwarzlot geschacht. Die Figuren stehen nicht radial, sondern liegen ausgestreckt in der Krümmungsrichtung. Die inneren Bänder im ersten und fünften grün, im zweiten und vierten blau, im dritten rotviolett sind nur im obersten mit Rosetten sonst mit Rauten geschmückt. Das mittlere Medaillon ist wieder rein ornamental (hier mit einem Rad gefüllt), was wieder an Augsburg erinnert. Die übrigen vier Szenen: Christus und die Samariterin (?), Fischwunder, versuchte Steinigung Christi, Lazarus, Erweckung zeigen alle den Himmelsschlitz durch den Gegenbogen abgetrennt. Da aber bei dem vierachsigen Fenster der Pfosten die Mitte einnimmt, ist Gottvater im unteren Medaillon seitlich gedrängt — zwei Engel begleiten ihn rechts. Im zweiten Kreis sind Sonne und Mond in den zwei letzten je zwei Engel dargestellt. Bei allem bleibt unsicher, wie getreu die Kopie ist.

Das Fenster in der Theobaldskirche in Thann i. E.[1] steht nun diesem Ulmer in der Komposition sehr nahe, auch dieses ist aber nicht mehr völlig alt, sondern stark ergänzt.

Drei Achsen breit, fünfzehn Zeilen hoch, nach der siebenten Zeile, ähnlich wie das Ulmer, durch horizontales Maßwerk in zwei Stockwerke zerlegt. In jedem Stockwerk drei Medaillons, die sich zusammen auf sieben Zeilen verteilen. Die Medaillons tangieren sich genau und sind auch seitlich in vollem Rund vorhanden, sie stoßen an das Fenstergewände. Ein breiter weißer Streifen umzieht je drei Medaillons in großem Rechteck; die Medaillons selbst sind breit umrahmt von einem roten Band, das außen und innen von leuchtend weißen Ringen um-

[1] Abb. bei Bruck, l. c., Taf. 52.

zogen ist. Im roten Grund liegen Figuren in der Krümmungsrichtung; die unterste und oberste Stelle ist geschickt für Martyrien ausgenutzt, die eine liegende Stellung gestatten (Laurentius, Erasmus etc.). Diese Figuren sind getrennt durch kräftige leuchtend weiße Baldachine, die wie Speichen oder Stege die äußeren Ränder verbinden. Dies Weiß mit dem Rot bestimmt den ganzen Eindruck. Alle anderen Farben treten daneben zurück.

Der Grund der Zwickel — genau wie in Ulm (aber hier alt) wird wieder durch weißgerahmte Vierpässe gefüllt, in denen auf grünem Grund Halbfiguren stehen (Kirchenväter, Propheten — ganz oben die Verkündigung).

Die Szenen der Medaillons selbst stehen auf blauem Grund, bunt und reich mit ausführlichem landschaftlichen Hintergrund erinnern sie durchaus nicht an den Meister von Freising. Der offene Himmelsschlitz kehrt aber wieder (im 4. und 6. Medaillon). Im ersten Medaillon erscheint S. Theobald in Wolken, die Anordnung entspricht auch hier der Idee des Gegenbogens.

Dies Fenster in Thann erschwert die Frage nach der Heimat der Kompositionsidee. Es ist so viel an Glasgemälden vernichtet worden, daß man immer glauben kann, ein so vereinzelter Fall wie das Medaillonfenster im Elsaß ist das zufällig erhaltene Stück eines Dutzend zugrundegegangener verwandter. In Thann selbst sind die übrigen Fenster völlig anders komponiert. Läßt sich also nichts sicheres sagen über den Grad der Verbreitung, so läßt sich vielleicht doch etwas schließen über die Heimat des Meisters des Freisinger Fensters.

Ich suche zunächst nach verwandten Glasgemälden, die als Schule des Medaillonmeisters sich betrachten lassen.

In München selbst erinnern ganz entfernt an die Art des Meisters zwei Scheiben der Frauenkirche VI r 7 b und c, symmetrische Reste einer größeren Komposition: zweige-

schossige Baldachine flacher Art, unten sitzt ein Löwe, oben ein musizierender Engel. In der Perspektive schlechter im ganzen kleinlicher als die Medaillons, jedenfalls auch keiner Medaillonkomposition angehörig, sind sie vielleicht als Werkstattarbeit einzureihen, wenn die Verwandtschaft der Engel und Farben überhaupt eine Beziehung rechtfertigt. Sie gehören in die Zeit um 1400.

Auf dem Lande fand ich nur ein einziges Stück, das hierher gehört und auch als Werkstattarbeit des Meisters gelten kann. Es befindet sich in Oberbayern, also in der Nähe der sicheren Arbeiten des Medaillonmeisters, in der Dorfkirche in Ebrach (Bezirksamt Wasserburg). Die Scheibe ist in einen Holzrahmen gefaßt und jetzt innen vor ein Fenster gehängt. Farbe und Stil stimmen zur Art des Meisters. Die Madonna, Dreiviertel-Profil, das enggewickelte Kind auf dem Schoß, sitzt vor blauem gestirnten Grund. Der Rahmen, ein breites doppeltes flaches Band, bildet eine achteckige, längliche Sternfigur von der Art, die in der Literatur über Glasmalerei allgemein auch als Medaillon bezeichnet wird. Die Figur überschneidet das innere Band, ohne daß man annehmen kann, es sei hier ein illusionistischer Effekt beabsichtigt. Die Madonna selbst zeigt mit den Freisinger Madonnen keine Uebereinstimmung im Gesichtstypus.

Außer diesen zwei um 1400 entstandenen Werken erinnert an den Meister schließlich das Marnerfenster im Ulmer Münster das vorletzte im linken Seitenschiff über dem nordöstlichen Eingang. Es ist durch eine Inschrift unter dem Fenster 1408 datiert[1]. Nur der obere Teil einer Kreuzigung ist erhalten und im Maßwerk im direkten Anschluß daran, Sonne und Mond, drei Engel und links ein Prophet. Alles andere ist neu.

Es ist kein Medaillon; rahmenlos breitet sich die im-

[1] Pfleiderer, Münsterbuch, S. 177 unten.

posante Szene bis zum Steinwerk aus, eine starke Emanzipation vom Hergebrachten. Freilich kann man nicht wissen, ob vielleicht in den Seitenfeldern der Rahmen folgte, die moderne Komposition hat sich nur ungefähr an das Alte gehalten. Dies steht fest, denn die Katharina, die jetzt am unteren Rande angebracht ist, weicht von der alten erhaltenen Katharina beträchtlich ab. Diese Katharina (Taf. I c) ist jetzt in der Neidhartkapelle des Münster im ersten Fenster eingesetzt und ganz aus der Nähe gut zu beurteilen. Vergleicht man sie mit den Frauen des Medaillonfensters in der Lazarusszene (II r 14 c im Chor) so erkennt man wohl eine große zeitliche Zusammengehörigkeit, aber nicht dieselbe Hand. Die hochangebrachte schwer zu beurteilende Kreuzigung aber, deren Kruzifixus auch anders gebildet ist als der Christus in Augsburg, ist doch von so hoher, ruhiger, ernster Auffassung, daß man hier auf einen begabten Schüler des Meisters schließen muß, der in direkter Abhängigkeit steht, aber doch mit selbständigem Gefühl ausgerüstet ist.

Der Medaillonmeister selbst ist so ausgeprägt in seiner Art, daß es unmöglich ist, eine Arbeit von ihm zu übersehen, wenn man seinen Stil einmal erfaßt hat.

Ein Meister ersten Ranges! Seine teils vorzüglich erhaltenen Werke beweisen, daß er die vollendete Technik seiner Zeit besaß. Sein Farbengeschmack geht auf verhaltene Kraft, auf Ausgeglichenheit des Gesamtausdrucks, den er durch wenige Farben und gleichmäßige fast gesetzmäßige Verteilung über die Fläche erreicht. Seine Zeichnung ist absolut sicher, seine Kunstmittel nicht die der bloßen Linienzeichnung, sondern der Modellierung mit Licht und Schatten, seine Figuren sind stets maßvoll in der Bewegung, nie plump oder ungeschickt, nie kindisch oder karikiert. Die Gesichtstypen sind edel und folgen einem Schönheitsideal mit regelmäßigen, durchgeistigten Zügen. Er beherrscht das Idyllische und das Ernste und seine Grundstimmung ist ernsteste Religiosität.

Auf die Frage nach der Heimat dieser Kunst geben die gleichzeitigen und verwandten (Werkstatt-)Arbeiten keine rechte Antwort. Es bleibt nichts übrig, als nach den Vorläufern und nach den Nachwirkungen zu forschen und aus diesen auf die Heimat des Meisters zurückzuschließen.

Aus dem XIV. Jahrhundert findet sich nun in Württemberg eine große Zahl von Glasmalereien. Von diesen scheidet aber eine Gruppe ohne weiteres aus. Die elf Scheiben aus Stöckenburg (Bz.amt Hall), jetzt in der Altertümersammlung in Stuttgart[1] haben eine auffallende Blässe in allen Farben — eine dekadente Schwächlichkeit und Zartheit, die man auch in drei Scheiben in Thüngental (Bz.amt Hall), im mittleren Chorfenster der Michaelskirche in Schwäbisch Hall (Dornenkrönung 4a, Kreuztragung 5a, schreibender Evangelist 5b) und schließlich in Eßlingen im Biblia-pauperum-Fenster der Liebfrauenkirche findet.

Zu dieser blassen Richtung hat der Medaillonmeister keine Beziehung. Die Gruppe sondert sich aber auch deutlich als die von Württembergisch-Franken ab. — Ihr steht die eigentlich schwäbische gegenüber mit ganz tiefen, satten, warmen Farben in Denkmälern von Eßlingen und Eglosheim.

In Eglosheim (Bz.amt Ludwigsburg) sind seit 1896 alle erhaltenen Glasmalereien im mittleren Chorfenster zusammengestellt. (Die neueste Kirchenrestauration durch Theod. Fischer hat das Fenster nicht berührt.) Von den zwölf vorhandenen Scheiben kommen hier nur fünf in Betracht[2], die alle aus einer Werkstatt vielleicht von einer Hand kamen. Direkt zusammen gehören der Kruzifixus, die Madonna und

[1] Führer durch die Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Eßlingen 1908, S. 124.

[2] Die übrigen sind bedeutend später, aber auch nicht untereinander gleichzeitig: von etwa 1420 die Stifterfiguren 1a, 1d, 3a, von 1460 etwa die Flucht nach Aegypten 2a, stark erneut und als Rest eines größeren Zyklus aufzufassen, dann gegen Ende des XV. Jahrhunderts die drei Wappen 3b, 3c, 3d.

Johannes (1 b, 1 c, 2 d); zu verlorenen Stücken als Pendants gehörte der Schmerzensmann, größer als die anderen Figuren, stehend, mit grüner Rute und Szepter in den Händen (2 b, Grund neu) und eine Madonna mit Kind in der Glorie (2 c) in einem Rahmen von Randsäulen und Kielbogen mit Krabben, der ziemlich gleich ist dem Rahmen der Madonna darunter, die zur Kreuzigung gehört. — Das Prächtigste ist der Kruzifixus[1] auf blauem Grund mit weißen Rosetten ein äußerst wirksames Muster, da die hellen Rosetten durch den Kontrast wie sprühend erscheinen. Zwei Wolkensegmente heben den Kruzifixus ins Visionäre, vier Engel fangen das Blut auf. Rahmen fehlt, er ist vielleicht abgeschnitten, denn die dazugehörigen Figuren haben ja einen Rahmen und die Scheiben können nicht für den bestehenden Chor gemacht sein, der erst Mitte des XV. Jahrhunderts gebaut wurde, somit ist gut denkbar, daß der Kruzifixus als Mittelstück größer war. Die Erhabenheit des Kruzifixus läßt einen Moment überlegen, ob hier eine Beziehung zum Medaillonmeister zu suchen ist. Ein zwingender Grund für so eine Annahme ist aber nicht zu finden. Wie schließlich ein solches Fenster im Gesamtzusammenhang aussah, ist gar nicht zu erraten, und gerade das Komponieren eines Fensters im ganzen ist für den Medaillonmeister so wichtig.

Solche große Kompositionen, die sich auf ganze Fenster einheitlich erstrecken, sind in größerer Zahl in Eßlingen erhalten, alle von stärkstem Willen nach Monumentalität erfüllt — an Kunstwert verschieden. Eine eingehende Inventarisation der Eßlinger Glasmalereien existiert in einem sehr brauchbaren, sachlichen Aufsatz von Prälat Demmler[2], der sich auf die Frage der Chronologie nicht eingelassen hat, so daß eine weitere Bearbeitung noch notwendig bleibt.

---

[1] Schlecht, aber wenig restauriert.

[2] Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus. Ulm 1909 (42), Nr. 5 ff. Die mittelalterliche Glasmalerei in Eßlingen. Dabei einige Abbildungen.

Um 1340 entstand das Biblia-pauperum-Fenster im Chor der Dionysiuskirche als durchaus einheitliche Komposition. Flächig kleinmustrig, so daß mit freiem Auge die Szenen, die das Volk belehren sollten, kaum zu enträtseln waren. Das Rahmenwerk wächst als Baum aus Jesse grün für das Neue Testament, aus dem Baum der Erkenntnis gelb für das alte. Die Szenen sind noch besonders gerahmt (in schmalen Bändern: gebrochene Kurven und spitze Winkel). Das Ganze ein helles flimmerndes Netz mit großen Maschen — die Szenen wie dicke Knotenpunkte. Aeußerst erfindungsreich, um neue und komplizierte Bewegungsmotive nie verlegen, trotz der vielen Propheten nie langweilig, so wirkt das Ganze lebendig, fast wie ein Ameisenhaufen.

Das S. O.-Fenster daneben, in starkem Kontrast, baute sich aus ganz feierlichen Fialenreihen übereinander auf, je vier Heilige, in festen, schweren, festlichen Farben — ganz gleichförmig.

Das N. O.-Fenster ein Märtyrerfenster, die Szenen in Medaillons, die sich nebeneinander reihen. Die Medaillons geradlinige Sternfiguren, daher der Gesamteindruck weniger flüssig, mehr staccato; saftloser, kümmerlicher im Ornament, und zuletzt ermüdend.

In der Frauenkirche in Eßlingen sind auch alle drei Chorfenster jedes in anderer Art, aber jedes ganz einheitlich komponiert gewesen. Zwei davon sind noch ziemlich vollständig erhalten. — Das eine, das mittlere, ist das schon genannte Bibelfenster der blassen fränkischen Richtung sehr klar ohne Leidenschaft fast nüchtern. Es genügt hier nur noch auf das Marienfenster links daneben kurz zu verweisen (die Abb. in «Kunst und Altertumsdenkmalen im Königreich Württemberg, Neckarkreis 1889», nicht paginiert — gibt keinen Eindruck). Das Fenster ist dreiachsig. In jeder Achse laufen als rahmende Bänder Sinuslinien vertikal aufwärts, sich berührend; zwischen ihnen ergeben sich so eine Art länglicher

Medaillons. Rot und gelb in den Haupttönen, gleichmäßig, nicht fleckig, wie das Fränkische daneben. Ungemein elastisch emporschnellend, fast aufzüngelnd in der Gesamtbewegung, elastisch auch im einzelnen und dabei klar und saftig ohne alle gotische Magerkeit. Das Sinnliche, Liebliche, Kindliche macht dem Maler keine Schwierigkeiten.

Wir müssen annehmen, daß in den Tagen des Medaillonmeisters vielmehr von der Art, wie es Eßlingen bewahrt, zu sehen war. So könnte er, wenn nicht gerade in Eßlingen, so doch in Schwaben den Sinn für das Komponieren der Fenster im ganzen erworben haben.

Aber notwendig ist es doch nicht.

In der Gegend, in der die Medaillonfenster vorkommen, in Bayern, ist auch einiges aus dem XIV. Jahrhundert erhalten und beweist zunächst, daß hier die Glasmalerei ebenfalls begehrt und wahrscheinlich heimisch war.

In der Münchner Frauenkirche befinden sich die Reste zweier Passionszyklen, die zwar beide von wesentlich verschieden empfindenden Künstlern herrühren, aber im ganzen Farbengefühl nicht prinzipiell vom Medaillonmeister verschieden sind.

Die eine Passion, deren sämtliche Reste, elf Scheiben in einem Fenster zusammenstehen (I, 1, 3, 4, a – d, 5, a—c), sind von einem ruhigen fast phlegmatischen Temperament gemalt, völlig in der Art der Miniaturen des XIV. Jahrhunderts, aber überraschend, wenn man sie aus nächster Nähe kennen lernt. Ihre jetzige Aufstellung ist ihnen sehr ungünstig. Die Flickstreifen von 1470, durch die sie auf das Format der jetzigen Fensterbreiten gebracht sind, wirken nicht glücklich; ihre aufdringlichen weißen Blätter überschreien die Ruhe der Bilder selbst.

Die andere Passion, von der nur vier Szenen erhalten sind, viel leidenschaftlicher, aufgeregter in der Bewegung aber von ebenso intensiven Farben, satt und harmonisch, durch die ausschlaggebenden Nuancen von Rot zu Grün viel freund-

licher und lebendiger, als die erste Passion gibt im ganzen auch die Möglichkeit zu, daß die Traditionen des Medaillonmeisters in der bayrischen Gegend zu suchen sind. (Ueber die verwandten Stücke vgl. die chronologische Aufzählung im Anhang.)

Aber beide Folgen haben die primitive Aneinanderreihung der Einzelbilder, die nur der inhaltliche Zusammenhang und der Stil des Meisters, — nicht aber eine formale Zusammenfassung im großen verbindet. Die Bilder sind nicht eigentlich gerahmt, sondern nur mit schwebenden Baldachinen primitiver Zeichnung versehen, die einfach oder mehrfach nebeneinandergereiht, die Hauptfiguren mit kleinen Dächern decken. Die Funktion dieser Baldachine ist allerdings dieselbe, wie die des entwickelten Rahmenwerks, nämlich in durchaus unnaturalistischer stilisierter Form vom Bilde den Uebergang zur umgebenden Architektur zu schaffen. Aber das Mittel bleibt primitiv und steht entwicklungsgeschichtlich weit ab vom breiten eindringlichen Medaillonrahmen.

Was den Medaillonmeister vor allem unterscheidet von diesen Passionszyklen und von den Arbeiten in Schwaben, das ist der Maßstab. Seine Szenen sind deutlich, groß, auf große Entfernung leicht zu enträtseln, selbst für den, der nicht gewohnt ist, sich in Glasgemälden zurechtzusuchen.

Und so finde ich zuletzt in der Nähe der Tätigkeit des Meisters, der für Freising, München und Augsburg geliefert hat und vielleicht zuletzt bis Ulm exportierte, eine Vorstufe nur in der Folge des Regensburger Minoritenklosters, die jetzt im Bayrischen Nationalmuseum als Nr. 22—88 [1] bewahrt wird und die 1360—70 entstanden ist.

Es wären hier zwei verschiedene Meister zu unterscheiden, es kommt aber in diesem Zusammenhang darauf nicht weiter

[1] Schinnerer, Katalog, S. 13 ff.

an, es genügt, die zwei besterhaltenen Medaillons zum Vergleich heranzuziehen: Die Auferstehung Christi (Nr. 29) und Isaaks Opferung (Nr. 36), beide im Saal V des Bayr. Nationalmuseums[1].

Die Auferstehung ist ganz erhalten, von Isaaks Opferung fehlt eine Scheibe.

Die Bilder sind über sechs Scheiben gebreitet, also die Figuren relativ im Maßstab, den der Medaillonmeister benutzte, groß, weithin wirksam; die Bilder sind stark umrahmt durch ein helles Band, das zwar der älteren Generation entsprechend bedeutend magerer ist, aber doch stark genug, um wirklich als isolierender Rahmen zu wirken. Reliefmäßig und äußerst klar unter Vermeidung von Ueberschneidungen sind die Figuren vor den karrierten Hintergrund gestellt, noch zeichnerisch in den Details ohne rechte Modellierung, aber voll Schwung in der Figur des opfernden Abraham, dessen Mantel hoch aufflattert und der weit ausholt zum Schwertstreich, und voll großartiger Monumentalität bei dem frontal dem Grabe entsteigenden Christus.

Diese Folge der Regensburger Minoritenkirche wuchs aus der Tradition einer bodenständigen Glasmalerschule, die an den Aufgaben des Regensburger Domes groß geworden war.

Die Glasgemälde des Domes bedürfen einer monographischen Behandlung. Hier habe ich nur darauf hinzuweisen, daß im Hauptchor die Fenster der Abschlußseiten die Wirkung des kleinmustrigen Teppichstils in seltener Pracht zeigen, daß über diese Stufe jener Meister hinausging, der die Seitenfenster im zweiten und dritten Joch des Hauptchores schuf: links die hl. drei Könige und die Verklärung, rechts die Geburt Christi und den Tod Mariae, Werke in großem Maßstab mit relativ großer Deutlichkeit und Durchsichtigkeit der Komposition; — daß

[1] Schinnerer, Katalog, S. 15, 16, Abb. Taf. V und VII.

schließlich auch ein Medaillonfenster im Dom vorhanden ist: I l, mit Szenen der Katharinalegende in Kreisen, die sich tangieren und die ganze Fensterbreite füllen, in dünne Rahmenbänder gefaßt, mit halben Vierpässen auf den Zwickeln, der Grund geschacht, in Farben, die in jedem Medaillon wechseln, die Figuren noch durchaus zeichnerisch. Dies Medaillonfenster ist das Mittelglied, das die Medaillons, die in das Teppichornament eingeflochten sind, wie im Chorfenster (unten, links vom mittleren) mit den Medaillonfenstern um 1400 verbindet, bei denen zu dem großen Maßstab noch die neue Idee der breiten Rahmenbänder hinzutritt.

Ueberblickt man also die älteren Glasmalereien in Schwaben und Bayern, so kommt man zu dem Schluß, daß Großkompositionen und satte tiefe Farben in beiden Landschaften zu finden waren, daß aber der Zyklus der Regensburger Minoritenkirche weitaus die nächste Verwandtschaft zu den Arbeiten des Medaillonmeisters um 1400 bietet. Diese sind die Hauptleistung der Glasmalergeneration Bayerns, die dem Meister vorausgeht, sie steht in lebendiger Tradition zu den Leistungen der älteren Regensburger Glasmalerei und ebenso bildet sie die Vorstufe für den Medaillonmeister selbst.

Die Kunst des Medaillonmeisters erscheint somit als bayrische Kunst, als letztes Glied der Regensburger Schule.

Diesem klaren Resultat steht zuletzt eine Schwierigkeit entgegen. Im Elsaß, in dem das Fenster in Thann eine späte Parallele zum Medaillonmeister bedeutet, findet sich auch eine Parallele zum Regensburger Zyklus. Es ist das Fenster links vom mittleren Chorfenster in der Martinskirche in Colmar, das erst in neuester Zeit 1907, richtig zusammengesetzt und ergänzt wurde; es ist daher bei Bruck noch nicht ausführlich besprochen[1]. So viel auch ergänzt ist, die Gesamt-

[1] Bruck, l. c., hat Teile davon in früherer Zusammensetzung abgebildet, Taf. 48. — Vgl. Text, S. 94 ff.

komposition ist alt. Von den 1910 vorhandenen Gerüsten habe ich die obersten Teile des Fensters in nächster Nähe gesehen, die Scheibe 8 a, zwei Juden in Spitzmützen, die zur Darstellungsszene gehören, ist in der Hauptsache alt, das Rahmenstück, der Grund sind alt und verbürgen das Aussehen der ursprünglichen Komposition.

Hier handelt es sich um Vierpässe, über je sechs Scheiben ausgedehnt (ähnlich dem Regensburger Zyklus des Nationalmuseums). Die Vierpässe tangieren sich — am Seitenrand bleibt ein freier Abstand vom Fenstergewände. Der Grund ist rot. Große einfache weiße Ranken mit gelben und grünen Blättern, die flach liegen, decken die Zwickel. Der Rahmen der großen Vierpässe ist ein dreifaches, schmales, weißes Band. Die Szenen auf blauem Grund, teils mit Schwebebaldachinen. In den vier Ecken jedes Vierpasses sternartige Rosetten.

Trotz dieser Parallele — die man auch nicht gar zu wörtlich nehmen kann — bin ich überzeugt, daß der Medaillonmeister von den Regensburger und nicht von den Colmarer Fenstern ausging, ja daß selbst der Meister des Thanner Fensters nicht vom Colmarer abzuleiten ist, sondern an das Ulmer anknüpfte, das wahrscheinlich das letzte erhaltene des Medaillonmeisters ist. Die letzte Bestärkung dieser Ansicht ergibt sich aus der Beobachtung dessen, was auf den Meister folgte. Einen Anklang an seine Kompositionsweise findet sich außer im fernen Thann i. E. auch in der Münchner Frauenkirche im XV. Jahrhundert.

Die breiten Engelfriese aber, die Modellierung des Figürlichen, der auf das Erhabene gerichtete Schönheitssinn waren das persönliche Gut des Meisters, das er als etwas Eigenes, Neues, Unlernbares mitbrachte und das in dieser Art auch keine Nachfolger fand, weder in Bayern noch in Schwaben, noch am Oberrhein.

DIE GLASGEMAELDE IN SCHWABEN NACH DEM MEDAILLONMEISTER BIS 1470.

Was in Schwaben an Glasgemälden aus der Zeit nach dem Medaillonmeister erhalten ist, spricht sicher nicht für seine Zurechnung zu Schwaben. Der chronologisch nächste Meister, von dem in Ravensburg und Eriskirch sich so viel erhalten hat, daß seine Individualität ganz deutlich erkennbar ist, wirkt fast wie ein Gegenpol. Der bedeutend jüngere Meister der Bessererkapelle in Ulm, der mit Unrecht mit Multscher identifiziert wurde, und zuletzt die Nördlinger Meister, von denen sich große Fenster im Ulmer Chor erhalten haben, sind durchwegs verschieden von der Art der Freisinger Medaillons, Unterschiede, die nicht bloß aus der Zeitdifferenz erklärbar sind. Man muß sich aber hier, wie in aller Schlußfolgerung aus dem erhaltenen Material, sehr bescheiden benehmen; es ist so ungeheuer viel verschwunden, daß sich aus den zufällig erhaltenen Resten kein sicheres Bild der Entwicklung ergibt. Vom Ulmer Münster ist wenigstens anzunehmen, daß der größte Teil der Fenster einst die Schöpfungen bedeutender Maler trug und so die Stätte bot, für die Vorbereitung dessen, was die Kunstgeschichte allein als schwäbische Malerei kennt: die Tafelmalerei gegen Ende des Jahrhunderts.

Die vier Meister, deren Werke uns erhalten sind, und die rund 1420, 1430 und 1450 gearbeitet haben, sind untereinander ebenso verschieden, wie sie vom Medaillonmeister verschieden sind; man kommt hier auf die gleiche Schwierigkeit, wie bei den bayrischen Arbeiten derselben Epoche, man sucht Entwicklung und findet einzelne Individualitäten; es probierte jeder auf eigene Faust. Das gilt vor allem von den zwei erstgenannten Malern.

Von den drei Chorfenstern der Pfarrkirche in Ravensburg scheint das nordöstliche das älteste (Taf. IIIa). Durch einen Mittelpfosten zweiachsig durch die Windeisen in zwölf Zeilen geteilt, zeigt es sechs Medaillons, deren jedes über zwei Zeilen, also vier Scheiben sich ausdehnt. Die einzelnen Medaillons haben etwa die Form eines achteckigen Sterns und entstehen aus dem Quadrat, das durch Dreiecke und Kreissegmente auf den Seitenmitten erweitert ist. Das weiße Band, das hier diese rahmende Figur ergibt, läuft kontinuierlich von Medaillon zu Medaillon über und wird an den Tangierungspunkten durch besondere Kreise zusammengehalten. Trotzdem ist das Ergebnis dieser Hauptanordnung ein ganz spitzes Balancieren.

Vom Fenstergrund bleibt reichlich viel übrig, er ist lebhaft grün und violett geschacht, die einzelnen Quadrate durch weißes Gitter getrennt. Auf diesen Zwickeln befinden sich Propheten — ungerahmt — auf dem unteren Medaillon knieend, das obere tragend, wenn auch dies Tragen nicht herzhaft geschieht.

Der Grund des Medaillons ist abwechselnd rot und blau karriert. Aus der Ferne gesehen, ist der Eindruck der, rhythmisch wechselnder blauer und roter Sterne von schmalem, leuchtend weißem Band umzogen, auf glitzernd unruhigem Hintergrund. Und doch ist dies lebhaft bunte Fenster durch die ruhigen Figuren in den Medaillons selbst noch das ernsteste dieses Meisters. Es stehen sich je zwei der zwölf Apostel wie miteinander sprechend gegenüber, übersichtlich, die Fläche

füllend, ohne sie zu belasten. Quer über ihre Leiber aber zieht horizontal ein schnurgerades, gespanntes, weißes Band, das von unten angefangen, das ganze Credo enthält und ebenso gehen über die Medaillonspitzen und die Propheten solche horizontale, gerade Bänder, hier zwei, stets ein weißes, ein gelbes direkt untereinander, auf dem Prophetenstellen geschrieben stehen. Die Namen der Propheten selbst sind unter sie in den nächstliegenden Teil des Medaillonrahmens eingetragen. Das Harte, Spitze, dabei doch Rhythmische scheint dem Meister bei dieser Querlinierung die größte Freude gemacht zu haben.

Wesentlich anders komponiert sind die zwei anderen Fenster (Taf. IV). Im mittleren Fenster ist der untere Teil moderne Ergänzung[1]. So viel aber erhalten ist, läßt erkennen, daß unten die Geschichte von Joachim und Anna bis zur Geburt Mariä, und oben die Marienlegende bis zur Geburt des Herrn dargestellt war. Letztere ist ganz erhalten: Zeile acht Tempelgang, Maria unter ihren Gespielinnen, Vermählung; Zeile zehn Verkündigung, Visitation, Geburt Christi. Diese im Grunde getrennten Einzelbilder sind aber durch gemeinsames Rahmenwerk immer in jeder Zeile zu einem Gesamtbild zusammengefaßt; Gewölbe oder flache Decke gibt einen Abschluß über dem in einer Art Mezzanin Engel den heiligen Vorgängen zusehen. Bei der Verkündigung ist in diesem Mezzanin Gottvater zu sehen, von dessen Hals der Strahl auf Marias Kopf hinuntergeht, darin das Kind schwimmt den Kopf voran[2].

Diese Anordnung ist prinzipiell verschieden von der Anordnung in Medaillons, sie ist durchaus dreidimensional gedacht, sie entspricht einem möglichen Altaraufbau und hat etwas von einer Schachtelarchitektur. Die ganze Schaustellung er-

[1] Von der Innsbrucker Glasmalerei 1906; der Entwurf dazu jetzt in der Altertümersammlung (Konzerthaus) in Ravensburg.

[2] Diese Art der Logosdarstellung mit der Seele des Kindes im Strahl ist in der Glasmalerei nicht selten.

innert an Käfige in einer Menagerie, die in mehreren Stockwerken übereinander folgen — nicht einmal die Analogie mit den Gittern fehlt gänzlich, da mehrfach die stützenden Säulen vorne die Figuren überschneidend aufsteigen. Das Rahmenwerk nun ist mit höchster Phantasie immer wieder anders gestaltet, das Gegenteil der gleichmäßig, gleichförmigen Medaillonrahmen. Die Zimmerdecken sind perspektivisch geschacht, alles äußerst bunt und lustig, so daß man nicht leicht ermüden kann.

Die nämliche Anordnung, auf zwei Achsen reduziert, zeigt das südöstliche Fenster, nur rahmt hier jeder Rahmen eine einzige Szene, da diese sich auf je zwei Nachbarscheiben verteilen. — Auch hier, obwohl keine Dreiachsigkeit vorliegt, tritt bei einigen dieser Architekturen die Mitte perspektivisch zurück, was einen besonders phantastischen, d. h. von wirklich ausführbarer Architektur weit entfernten Eindruck erzeugt.

Inhaltlich hängen alle Szenen fortlaufend zusammen; von unten an: 1. Flucht nach Aegypten, 2. Sturz der ägyptischen Götzen, wodurch Aphrodisius und sein Heer bekehrt werden, 3. Kindermord in Bethlehem, 4. Ruhe auf der Flucht, 5. Rückkehr aus Aegypten, 6. Jesus lehrt im Tempel[1].

Um den Charakter des Meisters kennen zu lernen, will ich auf zwei Szenen näher eingehen: den Kindermord und die Ruhe auf der Flucht. In ersterer sitzt in großer, durchsichtiger, gewölbter Halle Herodes in rotem Mantel, mit blauer Krone, sein Szepter haltend. Er blickt ruhig auf das Gemetzel, das aber auch sonst für niemand aufregend ist. Das Kind, das

[1] Schreiber hat in der Einleitung zur Biblia pauperum-Ausgabe (Heitz-Schreiber, Biblia pauperum, Straßburg 1903). S. 19 dies und das Nachbarfenser zusammen für eine Biblia pauperum erklärt. Obwohl er einer der besten Kenner ist, kann ich dem nicht zustimmen, wenigstens ist die Bezeichnung dort, wo die Prototypen ganz weggelassen sind, zum mindesten irreführend. Die wenigen beigeschriebenen Prophetenstellen, die auch in der Armenbibel stehen, berechtigen nur zu sagen, daß diese Darstellungen aus der Armenbibel abgeleitet sind.

direkt vor ihm erstochen wird, blickt zu Herodes zurück und rechts sind eine ruhig sitzende Mutter mit der Leiche ihres Kindes, dahinter ein Krieger, vorgebeugt ein Kind von oben erstechend, zuletzt ein stehender Krieger, ein Kind auf der Schwertspitze emporhaltend, dargestellt — das Hintereinander geschickt in ein staffelförmiges Uebereinander aufgelöst. Das Tragische aber kommt nicht heraus. Das Rührende, das trotzdem in aller Unbeholfenheit liegt, führt nun beim Idyllischen, in der Ruhe auf der Flucht geradezu zum Komischen, so sehr man auch durchfühlt, daß der Meister das Heitere geben wollte, nicht das Komische. — Obwohl mitten auf der Reise, sitzt Maria unter ihrem Baldachin vor rotem Vorhang am Rocken und spinnt. Das frühreife Christkind im Hemd und barfuß, eine Reisetasche am Riemen umgehängt, will offenbar seiner Mutter einen Abschnitt aus der Bibel vorlesen. Rechts aber sitzt Joseph, mehr als behäbig, mit der Zufriedenheit des echten Spießbürgers. Hinter ihm steht der blaue Esel, einen enormen Strick um den Hals, und daneben der rote Ochse, der merkwürdigerweise die ganze Reise mitmachen muß; nur die Hörner und vielleicht die rote Farbe charakterisieren ihn als Ochsen, an Gestalt und Größe gleicht er sonst einem Schwein.

In den tragischen Szenen streift er ans Marionettenhafte, in den idyllischen bleibt er allzu irdisch — so möchte man fast glauben, der Aufschwung zum Erhabenen war ihm versagt. Und doch sind die ruhigen Apostelfiguren im nördlichen Fenster imponierend und das Hoheitsvolle gelingt ihm auch bei der Gestalt des Aphrodisius, in der Szene des Sturzes der ägyptischen Götzen. Die Deutung dieser seltenen Darstellung gab Detzel[1], der sich eingehend mit diesen Fenstern befaßt hat, ihre Datierung entdeckte und die Restauration geleitet hat. Das Datum anno domini MCCCCXV (facta) sunt vitra ista fand sich im untersten Streifen des nördlichen Fensters. Detzel hat

[1] Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg i. B. 1894, S. 228.

dann unbedenklich angeordnet, daß in eine der Scheiben des Mittelfensters (l a) die frei ergänzt sind, dieselbe Zahl gesetzt wurde. Ich könnte mich nicht entschließen, die zwei Fenster rechts für gleichzeitig mit dem linken zu halten, das älter wirkt. Die Frage wird wichtig nur für die Datierung der Fenster in Eriskirch.

Auch diese hat Detzel ausführlich besprochen[1], am Ende sagt er: «Man hat in den Fenstern eine auffallende Aehnlichkeit mit den ältesten Glasgemälden des Ulmer Münsters finden wollen und daher geschlossen, sie möchten vielleicht vom gleichen Meister oder aus der gleichen Schule wie diese stammen, etwa von den Mönchen des Wengenklosters in Ulm, die in dieser Kunst große Berühmtheit erlangt haben. Doch läßt sich hier nur eine Aehnlichkeit im allgemeinen, z. B. der Gedrungenheit der Figuren erkennen.»[2] — Welche Fenster hier unter den ältesten gemeint sind in Ulm ist unsicher, jedenfalls hat Detzel recht, wenn er so eine Zusammenstellung zurückweist, wenn die wirklich ältesten Ulmer Fenster und nicht etwa die späteren gemeint sind, die vom Ravensburger Meister abhängig sind.

Unbegreiflich aber bleibt, daß Detzel, der direkt darnach die Eriskircher Fenster bespricht, die Identität des Meisters für diese übersehen hat.

Der architektonische Aufbau im Menageriesystem mit Haupt- und Mezzaningeschossen und die steife Durchlinierung mit horizontalen weißen und gelben Spruchbändern sind hier vereinigt.

Es sind in der Pfarrkirche in Eriskirch am Nordufer des Bodensees zwei Fenster erhalten, beide im Chor, rechts und links vom mittleren Fenster. Die Art der Restaurierung hat Detzel schon verurteilt. Beide Fenster haben zwei Achsen

---

[1] Detzel, Alte Glasmalereien am Bodensee und seiner Umgebung, in Schriften des Vereins f. Geschichte des Bodensees. Heft 20 (1891). S. 52 ff.

[2] Detzel, l. c., S. 64.

und sechs Zeilen. Wie in Ravensburg geht jedes Bild durch zwei Zeilen, in der Oberzeile der Architekturabschluß mit Mezzaninfiguren, Heilige, Engel, einmal eine Verkündigung (linkes Fenster 4a, b) Engel und Maria als Halbfiguren in getrennten Häuschen einander gegenüber. Die Farben sind bunt und prächtig, im ganzen aber ruhiger als in Ravensburg, die Figuren reifer, monumentaler, freier in der Bewegung. — Im rechten Fenster ist die Geschichte der Kreuzfindung erzählt, im linken (Taf. IIIb) in den Hauptbildern unten Stifter, darüber eine einzelne Stifterfigur, die Madonna verehrend, und zuletzt zwei Heilige Johannes Bapt. und Agnes. — Die Stifter sind Glieder des Hauses Montfort[1], sie sind ausführlich genannt, so daß sich eine ungefähre Datierung daraus ergibt. Der einzelne Stifter ist Heinrich von Montfort, der 1408 starb — die untere Inschrift nennt vier Söhne und drei Frauen. Dargestellt sind aber auf der Männerseite nur drei. Nur aus dem Auftreten der Kunigunde von Werdenberg folgt etwas Positives, sie heiratete 1393 den Grafen Wilhelm. So ist das Fenster sicher nach 1393 gestiftet; ob aber vor oder nach 1408, dem Todesjahr des Vaters Heinrich, bleibt eine Frage, die aus den Inschriften und Personen nicht beantwortet wird. Darauf antwortet nur die stilistische Vergleichung mit den Ravensburger Arbeiten. Ich finde die Eriskircher Fenster reifer; eine Figur von so unmittelbar wirkender Schönheit wie die Madonna neben Graf Heinrich findet sich in Ravensburg nicht. Nichts wirkt hier komisch, wenn auch vieles naiv.

Kommt man so zu dem Schluß, daß die Fenster gegen 1420 entstanden sind, so wird die Auswahl der Stifterfiguren nicht rätselhafter, als wenn man sie zwischen 1393 und 1408 entstanden denkt, denn der Heinricus jun., der genannt ist,

[1] Die Familie ist deutsch, der Name lateinisch, und nicht französisch auszusprechen. Vgl. Vanotti, Geschichte der Grafen von Monfort und von Werdenberg. Belle-Vue bei Konstanz 1845, S. 119 und Anhang Tafel B.

hat 1393 nicht mehr gelebt; eben infolge seines Todes entschloß sich sein Bruder Wilhelm, der schon Diakon war, zur Eheschließung mit der Gräfin von Werdenberg, um das Geschlecht nicht aussterben zu lassen. Auf alle Fälle war also auch ein Verstorbener mit aufgezählt als Stifter. Dann fragt man aber, warum nicht die anderen verstorbenen Geschwister genannt sind. Kurz, die Inschrift bleibt konfus.

Nicht nur das Gesamteinteilungsschema, die Gesamtarchitektur, auch die Phantastik und ihr Phantasiereichtum entspricht den Ravensburger Fenstern, auch die Elemente, aus denen sich die Rahmen in stets neuer Variation zusammensetzen: Gewölbe mit Rundbogen, Bretterbaldachine, die seitlich vorspringen. Auch die Musterung des Grundes ist nahe verwandt, was aber am wenigsten besagt. Die Figuren — nicht alle «gedrungen», manche sehr schlank, die Gesichter mit breiter Stirn, alle mehr gezeichnet als gemalt. Die Rüstungen der Montforts entsprechen denen der Krieger im Ravensburger Kindermord.

Dieser Meister von Eriskirch-Ravensburg muß uns heute der Repräsentant der oberschwäbischen Glasmalerei um 1415 sein.

Neben ihm steht ein zweiter Meister, der nur durch die Werke der Besserer-Kapelle in Ulm bekannt ist.

Wären diese tatsächlich von Multscher oder nach Multschers Karton, und dieser Berliner Multscher von 1436 kein Ulmer sondern ein Allgäuer oder Tiroler, so wären die Fenster der Besserer-Kapelle auch nicht zur Altulmer bodenständigen Kunst zu zählen. Stadlers Gedankengang aber, den ich hier meine[1], ist mir nicht überzeugend, so eingehend, so bestechend fein seine Vergleiche sind.

Für die Rekonstruktion der Scheiben, die auch hier durcheinandergeraten sind, ist einfach auf Stadler zu verweisen. —

[1] F. J. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907, S. 43 ff.

Im Chor, der seitlich nach Osten ausgebaut ist, enthielten die fünf Fenster — alle zweiachsig, und vierzeilig in lauter Einzelscheiben die Geschichte der Schöpfung, Geschichten des Pentateuch, das mittlere Fenster die Legende Mariae, die zwei letzten die Passion. In der Südwand, gegenüber dem Eingang, ist in einem Fenster das jüngste Gericht gemalt.

Von Medaillons ist keine Rede, ebensowenig von einem architektonischen Aufbau wie in Eriskirch. Das jüngste Gericht breitet sich rahmenlos aus und ebenso rahmenlos sind mehrere Darstellungen der Marienlegende und Passion (Taf. V). Die Bilder aber, die gerahmt sind, haben paarweis gleichen Rahmen und diese Paare sind wieder untereinander ziemlich verschieden und merkwürdig; ich kenne keine Analogie dazu. Bogen auf Randsäulen, die Bogenzwickel rein flächig und geschmückt mit kleinen Medaillons oder mit Zwickelfiguren, die in halb liegender Stellung eingepaßt sind in die Zwickel, wie eine Reminiszenz aus der Antike. Der Bogen über Sündenfall und Vertreibung setzt sich als reiner Kielbogen ins Maßwerk fort. — Man hat den Eindruck, daß der Meister bei dieser Gelegenheit einmal alles ausprobieren wollte.

In seinem Farbenempfinden aber probierte er nicht, hier war er abgeschlossen; ein gleichmäßiger, warmer Ton entsteht im ganzen, die Farben zerteilen sich in kleinen Partien über die Fensterflächen, ergeben ein Vielerlei und doch keine Buntheit, weil sich die Farben komplementär zusammenfinden und nur wenige Töne immer wiederkehren, hauptsächlich intensives Blau und Gelb, Rot und Grün, Violett und Weiß. Die wenigen Töne heben sich mit größter Energie voneinander ab. — Der Gesamteindruck läßt sich am ehesten mit Blumenbeeten vergleichen, stark und leuchtend,, kontrastreich und trotzdem so beruhigend für die Augen.

Das kann man nun von Multschers Berliner Altar wirklich nicht sagen. Stadler nennt ihn im ganzen geräuschvoll, er-

kennt darin ein ruheloses Herumschwirren und malerisches Flimmern — «dem Auge wird keine Ruhe gegönnt» — «die neue Schönheit der endenden Gotik» — etc.

Der Berliner Multscheraltar ist höchst interessant, kunstgeschichtlich interessant, — die Glasgemälde der Besserer-Kapelle sind dagegen schön und müssen unmittelbar zu jedem sprechen, müssen als Wohltat empfunden werden ohne jede ästhetische oder kunstgeschichtliche Vorbereitung.

Bei solchem Gegensatz in der Gesamtwirkung scheinen mir die Einzelübereinstimmungen, die Stadler mit bewundernswert verfeinerter Methode herausfand, doch unbedeutend. Das Kopftuch der Maria im Dreikönigsbild ist wirklich ähnlich, die Neigung des Kopfes, der Gesichtstypus sind beinahe gleich — auch der Mantel der Madonna hat unleugbare Aehnlichkeit — mehr aber finde ich an Aehnlichkeiten nicht. Kehrer hat diese Zusammenstellung gutmütig akzeptiert[1]; aber die drei Könige sind tatsächlich nicht gleich, kaum in Aeußerlichkeiten, nicht in ihrer Anordnung, Stellung und Beschäftigung, nur daß der erste König kniet und eine Kasette hält, ist hier gemeinsam. Das Kind sitzt sehr anders, es greift selbst zu, die Mutter leitet nicht die Hand nach den Schätzen.

Noch weniger Aehnlichkeit finde ich in den beiden Geburtsszenen. In der Besserer-Kapelle faltet Maria die Hände, bei Multscher hält sie die Hände wie segnend auseinander. Josef ist in die Ecke gezwängt, in seinen Mantel gehüllt, ohne jede Gebärde — bei Multscher ist er wie eine Hauptperson behandelt. Daß die Madonnen ungeschickt am Kinde vorbeisehen, ist eine negative Uebereinstimmung, ein gemeinsames Nichtkönnen gemeinsamer Generation. — Auch die Gebäude sind lange nicht so ähnlich, als man aus Stadlers Buch glauben

[1] Kehrer, Die Heiligen Drei Könige. Leipzig 1909, S. 248. «Es ist die Hauptgruppe im Gegensinne gegeben. Man kann wohl sagen, der Entwurf rührt vom Berliner Multscher her.» Abbildungen sind bei Stadler zusammengestellt.

muß. In der Besserer-Kapelle einfach ein Dach auf Vierkantstützen an den Ecken, bei Multscher ein perspektivisch viel unklareres Haus aus Stein. Das Durchgreifen des Rahmenwerks in das nächsthöhere Bild ist in der Glasmalerei ein gewöhnlicher Fall und beweist auch nichts für Multscher.

Im Pilatusbild (Taf. VI a und b) steht tatsächlich auch hier seine Frau[1] hinter Pilatus wie in Berlin und legt ihm die Hand auf die Schulter; eine Analogie, die aber auch nichts entscheiden kann. Nur die Idee des Motivs ist gleich, die Frau selbst ist so anders in der Bewegung, daß man bei Zusammenhalten beider Bilder erst darnach suchen muß. — Einen Ankläger schließlich, «der mit der einen Hand auf die andere klopft und so Christi Schuld bekräftigt», finde ich wohl bei Multscher, aber nicht in der Besserer-Kapelle. Der Mann, der einzig gemeint sein kann, der in grünem Rock zwischen Christus und Pilatus steht, hält die Hände vor seinen Schultern auseinander, ganz parallel, je zwei Finger in die Höhe gestreckt. Was die Gebärde soll, weiß ich nicht, es ist wie ein Schwören mit beiden Händen — aber jedenfalls eine ganz andere Bewegung als die des Mannes bei Multscher, der mit den Fingern seiner Linken die Anschuldigungen an den Fingern der Rechten herzählt.

Bei den übrigen Bildern findet Stadler selbst nichts Verwandtes heraus (nur noch ein Sitzmotiv im Oelberg). Ich finde nach eingehendem Vergleich das Kopftuch der Maria und ihre Kopfhaltung im Dreikönigsbild übereinstimmend — auch die gebogenen Spreizen der Dächer — auch sonst Kleinigkeiten, die Stadler anführt — aber sie verschwinden in der Masse der Verschiedenheiten. Im ganzen ist keine einzige Uebereinstimmung so groß, daß man sagen darf, Multscher habe sich selbst wiederholt — man darf aber auch nicht sagen, Multscher hat mit leisen Reminiszenzen Neues geschaffen,

[1] Vgl. Matth. 27. 19.

dazu ist die Differenz wieder zu groß, sowohl in Einzelheiten wie im Geiste des Ganzen; die Glasgemälde können nicht auf dieselbe Persönlichkeit zurückgehen, die den Berliner Altar geschaffen hat, sie müßte denn von außergewöhnlicher Verwandlungsfähigkeit gewesen sein. So bleibt zuletzt der Satz Stadlers: ‹Die Kartons stammen vielleicht von einem in seiner Werkstatt gebildeten Künstler» als annehmbar übrig mit gehöriger Betonung des «vielleicht».

Am wenigsten vom Geiste Multschers findet man im jüngsten Gericht (Taf. VII).

Das Fenster hat drei Achsen und bis zum Kämpfer nur zwei Zeilen, darüber Maßwerkscheiben. Das ganze Fenster und die Einzelscheiben nähern sich sehr der Proportion des goldenen Schnitts.

In der unteren Zeile Himmelspforte, Auferstehende und Höllenrachen, in der zweiten in zwei Streifen übereinander erst die Schar der Seligen knieend, sehr klein, in der Mitte symmetrisch Papst und Kaiser, hinter ihnen Geistliche und Weltliche getrennt — dann darüber sitzend Maria und die zwölf Apostel — darüber Christus als Richter in der Mandorla, umschwebt von den Engeln mit Leidenswerkzeugen. Das System der Horizontalstreifen ist gotisch und entspricht den Plastiken der Portaltympana.

Wie ein Ornament aus Edelsteinen wirken die knieenden Geistlichen mit ihren violetten Kutten über der Alba. Christus in blauem Mantel ist von glühend dunkelroter Gloriole umgeben, die selbst umfaßt ist von einer blauen Wolkenkrause, einem gelben Band. Wie ein Bild im Bilde schwebt diese Mandorla, von zwei Engeln unterstützt — als Hauptakzent der ganzen Farbenkomposition, die ein gleichmütiger blauer Grund zusammenhält.

Es ist wohl das schönste Glasgemälde in Ulm und sicher vollkommener und ansprechender als die Tafeln von Multscher. Die Zuweisung an Multscher beruht aber in letzter Linie auf

einer Idee, die immer wieder irreführen kann, der Idee, die Glasmaler jener Zeit hätten sich von Tafelmalern ihre Kartons zeichnen lassen. Die einseitige Betonung des Technischen konnte diese Auffassung großzüchten. Man stellte sich vor, mit der Technik hatten die Leute soviel zu tun, daß ihnen die Phantasie dabei ausging. Wer hat denn dem Medaillonmeister die Kartons gezeichnet? Wer all den Glasmalern des XIV. und des XIII. Jahrhunderts als es noch kaum Tafelmaler gab? Erst am Ende des XV. Jahrhunderts benutzten Glasmaler Stiche als Vorbilder, erst im XVI. Jahrhundert finden wir den Tafelmaler Hans Holbein als Tafelmaler und Glasmaler in einer Person und erst von der Zeit des jüngeren Holbein, des Baldung Grien und Dürer an suchen Glasmaler Entwürfe berühmter Maler. Das ist begreiflich, weil sich in dieser letzten Zeit die großen Geister der Tafelmalerei ausschließlich zuwenden, die Glasmaler nur noch die kleineren Geister sind. Aber in der alten Zeit ist das nicht der Fall — da sind die größten Maler nicht Tafelmaler, sondern Wandmaler in romanischer — Glasmaler in gotischer Zeit. Ein Mann, der so seine Farben zu setzen wußte, der das Werk eigenhändig so ausführte, der ist kein Kopist, noch weniger einer, der den Karton eines anderen koloriert. Gerade dies ist entscheidend — es sind nicht kolorierte Zeichnungen, sondern rein farbig gewachsene Entwürfe, bei denen die Zeichnung sich vollständig der als notwendig empfundenen Farbe unterordnet — es sind eben Glasgemälde.

Für die Datierung bietet das Todesjahr des Stifters der Besserer-Kapelle einen geringen Anhalt. Er starb 1414. Pfleiderer fand in den Hüttenbüchern «ums Jahr 1417 bis 21» Jakob (Acker?) den Mauler, Lukas den Mauler, die für Glasgemälde bezahlt wurden, und bezog dies Datum auf die Fenster der Besserer-Kapelle[1]. Stadlers Einwände dagegen sind richtig[2]. Der Meister ist im Stil und auch technisch weiter als der von

[1] Pfleiderer, Münster zu Ulm, Spalte 11 und Münsterbuch, S. 130.
[2] Stadler, l. c., S. 48 in der Anmerkung.

Ravensburg-Eriskirch um 1415—20, der noch kein Silbergelb verwendet, das hier reichlich vorkommt. Ob die Fenster noch im dritten Jahrzehnt oder erst im vierten entstanden, ist nicht zu sagen, weil jeder Anhalt für ein genaueres Datum und ein ausreichendes Vergleichsobjekt fehlt. Man kann sie ungefähr mit dem unbestimmten Datum um 1430 versehen.

Die Schlußfrage, ob dieser Meister der Besserer-Fenster Algäuer oder Schwabe ist, ob er als Vertreter altulmer Malerei zu betrachten ist, muß ebenso offen bleiben, solange er so vereinzelt steht.

Für schwäbisch halte ich aber die großen Chorfenster des Ulmer Münsters: III l, III r, IV r.

Pfleiderer hat zwei Meisternamen auf sie bezogen: «. . . . Auf die übrigen Nummern (3, 6 etc.) dürfen wir die Hüttenbücher beziehen, welche noch im Jahre der Choreinwölbung 1449 sowie 1453 Zahlungen für Glasmalereien an die Meister Hans Acker und Döckinger erwähnen.[1]» Zu dieser Nachricht kommt nun eine Notiz bei Sighart: «Noch mehr Meister dieser Kunst (sc. Glasmalerei) werden uns in Nördlingen genannt, so . . . . Peter Acker, Glaser und Glasmaler (1452), Hans Deckinger, Glaser und Maler (1457) . . . .»[2]. In der Anmerkung schreibt Sighart: «Nach Prof. Dauers Auszügen.» — Ob Hans Acker und Peter Acker eine Person sind, weiß ich nicht. Deckinger sind wohl beide Male identisch. Daß aber diese Maler in Nördlingen gearbeitet haben, berechtigt uns, sie zur schwäbischen Kunst im engeren Sinne zu rechnen. Ihr Kompositionsschema folgt auch deutlich dem Meister von Ravensburg, als dessen Schüler sie vielleicht zu betrachten sind. Nur ist hier die Phantastik ins Unausstehliche gesteigert — die Zeichnung ist gröber, die Figuren stellenweise sehr großzügig, manchmal etwas leer.

---

[1] Pfleiderer, Münsterbuch. S. 100.
[2] Sighart, Gesch. d. bild. Kunst, S. 643.

Man unterscheidet leicht zwei Meister in diesen drei Fenstern; schon äußerlich am Maßstab. Die Fenster III l und III r haben große Figuren, die durch zwei Zeilen reichen III r wenigstens in den oberen Partien, die wohl die schönsten Teile dieser Leistungen um 1450 enthalten (stark renoviert). Das Fenster stellt die fünf Freuden Mariae vor: Geburt, Dreikönige, Darstellung, Tod Mariae, Krönung.

Die kleinen Figuren im Fenster IV r bleiben unter Scheibenhöhe bis in die obersten Partien[1].

Auf große Entfernung gesehen schließen sich die Fenster zusammen zu einheitlicher Wirkung — aber auch dann wirken sie nicht sehr erfreulich — sie sind grob, auch im Farbenklang, dem etwas rauhes zugrunde liegt, das sich nicht nachrechnen läßt. In der Nähe zerfallen sie in unruhige Teile. Die Architekturen besonders sind peinigend, nicht weil sie unmöglich sind, sondern weil sie zerfahren, angestrengt erfunden und dabei aufdringlich sind.

In Nördlingen selbst, wo die hohen Fenster der Georgskirche sicher vollständig bemalt waren, ist keine Spur mehr von Glasgemälden erhalten.

Zwischen den Fenstern dieser Meister stehen im Ulmer Chor die zwei Fenster des Hans Wild unvermittelt als Denkmale der reifen Spätgotik. Sie mögen Schuld sein, daß man den Arbeiten Deckingers und Ackers so kritisch gegenübersteht.

---

1 Ueber das Dargestellte in diesen Fenstern vgl. Pfleiderer, Münsterbuch, S. 103, 106, 107.

DER ULMER GLASMALER HANS WILD, 1470—1490.

Von den Hauptleistungen der bayrischen Glasmalerschule, die als große Kompositionen einige der Riesenfenster der Münchner Frauenkirche überzogen, ist keine einzige mehr ganz erhalten. Das einzige Fenster, das dort ganz erhalten ist, das Scharfzandtfenster XII r, ist nicht bayrisch. Es ist schwäbische, ist Ulmer Arbeit, ist Arbeit des Hans Wild.

Von Glasgemälden des Hans Wild ist sehr viel erhalten. Nur auf einem, dem Kramerfenster in Ulm, ist seine Signatur vorhanden, aber er hielt an einmal gefundenen Kompositionsideen und Typen, an bestimmten Farbennuancen und Farbenrhythmen mit solcher Zähigkeit fest, wiederholte sich in den Einzelheiten so stark, daß die Zuschreibung einer großen Zahl von Werken ohne alle Dokumente sich aus dem tatsächlichen Befund mit einer Sicherheit ergibt, die der stilkritischen Methode nur selten erreichbar ist.

Mehrere dieser Werke sind datiert — andere annähernd datierbar, so daß sich über zwanzig Jahre die Tätigkeit dieses Mannes verfolgen läßt und seine Persönlichkeit innerhalb der Geschichte der Glasmalerei sich heraushebt als eine der glänzendsten und fruchtbarsten. Die berühmtesten Werke dieser Epoche sind seine Arbeit. Ihre vorzügliche Erhaltung ebnen ihm den Weg der allgemeinen Anerkennung und lassen ihn

als Höhepunkt der süddeutschen, ja vielleicht deutschen Glasmalerei in ihrer spätgotischen Epoche erscheinen.

So kann er die Werke der Münchner Zeitgenossen, ja selbst das jenes rätselhaften Meisters, von dessen Hand nur Reste einer Art Armenbibel in der Frauenkirche in München erhalten sind, in Schatten stellen, denn alle übertrifft er durch die Masse und durch die Vollständigkeit, in der seine Fenster erhalten sind.

Wild ist nur möglich als Haupt einer gut organisierten Werkstatt, nur mit dieser konnte er die enormen Aufträge trotz der schwierigen, umständlichen Technik bewältigen, so aber erklärt sich auch das Wiederholen geprägter Formen. Im Großbetrieb konnte sich nicht der Sinn für die Stellung stets neuer Probleme ruhig entfalten. Er mußte rasch liefern. Die Reihe seiner Werke bietet daher nicht den Anblick einer hochstrebenden, rastlosen Künstlernatur, die sich nie genug tun kann, sondern eines tüchtigen, äußerst tüchtigen Meisters, dessen Gewandtheit sich bis bis zur Virtuosität entfaltet.

Den fertigen spätgotischen Stil, der aus dem Studium und völligen Hineinwachsen in die Kunst Schongauers und Syrlins bei ihm entstand, trug er weit über die enge Heimat, über ganz Süddeutschland hinaus von Ulm bis Straßburg und bis Salzburg.

In Urach in Württemberg finden sich seine frühesten Werke. Dort sind in der Taufkapelle der Stiftskirche vier Glasgemälde eingesetzt, von denen nur die zwei unteren hier in Betracht kommen[1], links St. Georg den Drachen tötend, rechts St. Johannes Bapt. mit dem knieenden Stifter.

[1] In der oberen Reihe links ein segnender Christus des XIV. Jahrhunderts, verwandt mit einer Apostelfolge im Schloß Friedrichshafen, rechts eine Madonna mit Kind in Gloriole, die zwar auch nicht in das jetzige Fensterformat paßt, aber ihrem Stil nach schon in die Bauzeit der Stiftskirche fällt, die 1479—99 errichtet wurde.

Beide Scheiben sind identisch gerahmt. Gelbe Randpfeiler tragen gelbe Baldachine. Der Baldachin ist über dreieckigem Grundriß gedacht, mit einer Kante in der Mitte vorspringend, auf dieser Kante und an den Seiten über den Pfeilerkapitälen stehen kleine weiße Figürchen, in beiden Fällen ganz identisch. Der Prophet links gestikulierend im Profil, der rechts im Gegenprofil mit Spruchband, der mittlere frontal gestellt, hört dem linken zu. Der Baldachin ist sehr einfach aus konkav geschwungenen Spitzbogen mit Krabben zusammengesetzt. (Der oberste Teil scheint zu fehlen — über jedem Propheten folgt der Ansatz eines eigenen Miniaturbaldachins.)

Der Grund ist in beiden Scheiben blauer, großmustriger Damast — St. Georg und sein Drache überschneiden seitlich mehrmals den Rahmen[1]. St. Georg in grauer Rüstung mit gelben Schnallen sitzt fast reitend auf dem Drachen, der sich bäumt und auf den Rücken sinkt. Georgs überreiches Lockenhaar wird von einem roten Stirnband zusammengehalten, das in der Mitte eine Rosette mit Feder schmückt und unter dem die Haare in bauschiger Fülle perrückenhaft übertrieben auseinandergehen.

Auf der Scheibe rechts sitzen die Randpfeiler etwas höher an, da eine horizontale Spruchzeile den unteren Rand einnimmt. Es steht darauf: Hans vō bůbēhofē lant hoff maister 1471. Das Wappen des Stifters verdeckt den Fuß des linken Randpfeilers. Er selbst kniet auf einem Knie, seine rote Kappe über den gefalteten Händen fast Profil, ganz klein vor dem großen Patron, dessen roter Mantel über gelbem Fellgewand breit fällt durch das Abspreizen des rechten Ellenbogens. Die Hand zeigt auf das in der Linken auf einem Buch sitzende Lamm. Dicke bauschige Kopf- und Bartlocken umrahmen das Gesicht des Heiligen, der noch leidenschaftsloser dasteht als

[1] Im Drachen ist ein Stück des grünlichen Leibes neu, im wesentlichen ist aber alles alt.

die Propheten der Baldachine und der hl. Georg im Nachbarfeld. Hans v. Bubenhofens Rüstung ist eine andere als die des hl. Georg; er trägt bereits die mit den zwei großen Rosetten vor den Achseln, (die schon seit den sechziger Jahren aufkommt). Diese Rüstung, die der Maler sich damals angeschafft zu haben scheint, findet sich von da ab dauernd als Inventarstück seines Ateliers.

Zweifellos vom selben Meister, wie die zwei Uracher Scheiben ist nun eine Scheibe im Chor der Stiftskirche in Tübingen: rechtes Fenster 9 b. Es ist eine wenig erweiterte Wiederholung der Stifterscheibe des Bubenhofen. Auf dem unteren Spruchband steht hier Hans von Bubenhofen Hofmeister 1476 [1]. Die Randpfeiler sind hier weiß, der Baldachin gelb, der mittlere Prophet im Baldachin vom Restaurator durch ein Stück grünes Glas ersetzt. St. Johannes Bapt. steht genau in gleicher Haltung, gleichen Farben auf gleichem blauem Damastgrund. Der Stifter kniet in genau der gleichen Stellung und Rüstung puppenhaft klein links unten. Hinter ihm rechts erscheint als Zutat seine Ehefrau in schwarzem Gewand knieend. Eine zweite geringfügige Bereicherung besteht in der Andeutung eines roten Gewölbes auf Säulen über dem Kopf des Heiligen.

Hans von Bubenhofen war ein reicher Ritter, der dem Grafen Ulrich dem Vielgeliebten († 1480) 1460 eine Summe Geldes lieh. Seine Ehe schloß er etwa 1470 mit Otilie geb. Bach zu Buchersheim. Gestorben ist er 1481 [2]. Warum seine Gemahlin erst auf der Scheibe von 1476 erscheint, bleibt unklar.

Für den Meister dieser Scheiben ergibt sich als ein wichtiges Merkmal, daß er sich vor fast völliger Wiederholung seiner älteren Komposition nicht scheut.

---

[1] Vgl. Bunz, Die Stiftskirche zu St. Georg in Tübingen. Tübingen 1869, S. 66.

[2] Ich danke diese Angaben über Bubenhofens Leben Herrn Dr. Demmler in Tübingen.

Im Chor der Tübinger Stiftskirche sehen nun die drei mittleren Fenster auf den ersten Blick wie eine einheitliche Schöpfung ein und desselben Glasmalers aus. Die jetzige Zusammenstellung ist aber größtenteils Ergebnis der Restauration des Glasmalers Pfordt von 1848, der die auf alle sieben Chorfenster verteilten Glasgemälde auf diese drei Fenster vereinigte. Th. Demmler hat aus den Berichten Pfordts herausgefunden, daß in früherer Zeit eine Restauration stattgefunden hat, die Pfordt tilgte, und daß in einigen Fenstern die Anordnung vierzeilig, in anderen aber auch ausgedehnter war. Völlig bemalt war von Anfang an nur das mittlere Fenster, das auch, von geringfügigen Ergänzungen abgesehen, vollständig an Ort und Stelle erhalten ist. Wie die übrigen Glasgemälde ursprünglich zusammengehörten ist nicht mehr herauszufinden, da Pfordts Bericht zu allgemein gehalten ist. Man ist also auch hier wieder auf die eigenen Augen angewiesen.

Vom Meister der Bubenhofenscheiben ist nun in erster Linie die auf drei Scheiben verteilte Darstellung des hl. Georg, dessen Drachentötung hier ganz anders dargestellt ist als in Urach. Es sind im linken Fenster die Scheiben 8, a, b, c. St. Georg sprengt zu Pferde hinter dem fliehenden auf der Erde flach fortkriechenden Drachen her. Hinter dem Kampfplatz breitet sich eine ausführliche Landschaft aus, in der die erlöste Jungfrau in rotem Gewande kniet, im Hintergrunde eine Stadt sichtbar wird, über deren Mauer die Eltern der Jungfrau dem Kampfe zusehen. Um Georgs Haupt ist das gleiche Diadem mit der Mittelrosette gelegt, unter dem die Haare überreich auseinanderrollen. Die Rüstung ist die gleiche, die Bubenhofen hat, mit den Achselrosetten. Der Schimmel ist lebhaft und gut bewegt, ein geschmeidiges gut zugerittenes Tier. Der Drache, der durch seine Flucht dem Heiligen den Kampf nicht schwer macht, hat einen sehr ähnlichen Kopf wie in der Uracher Vorstudie, aber eine rote Zunge, eine blaue Färbung und sein Rücken ist mit eigentümlichen, stachelartigen

Warzen bedeckt, deren jede einzeln ganz bestimmt gezeichnet ist, etwa in der Form der Teller mit Handgriff, die zum Eisschießen verfertigt werden. Dieser so individuell ausgestattete Drache kehrt genau mit denselben Stacheln auf späteren Werken des Meisters wieder und dient neben anderen Uebereinstimmungen zur sicheren Identifizierung.

Von der Hand eines anderen, sehr verwandten, mitstrebenden Meisters scheint die ebenfalls auf drei Scheiben verteilte Darstellung des hl. Martin, der auf einem schweren Zuggaul reitet und den fünf geistliche Herren adorieren, wie man annehmen kann die Professoren der 1477 gestifteten Tübinger Universität, deren Vorlesungen im Chor der Stiftskirche abgehalten wurden[1]. Die Chorherren kamen zur Stiftskirche durch Verlegung des Martinstiftes nach Tübingen. Zur Erinnerung an das frühere Stift scheint diese Martinsdarstellung bestimmt gewesen zu sein.

Zu einer solchen Zeile, die nur das eigentliche Bild enthielt, gehörten nun fraglos als folgende Zeile je drei Baldachine, ungefähr so, wie sie auch jetzt eingesetzt sind; weiße und gelbe rhythmisch wechselnd. Die große Reife dieser Baldachine, weit entwickelter als die des Bubenhofen aber auch als die des Mittelfensters, machen eine Aufstellung einer Chronologie dieser Werke schwer; während nämlich die Baldachine entwickelter aussehen, ist ein großer Teil der Stifterbilder entschieden unvollkommener als das Mittelfenster[2]. Bei der Stifterscheibe des Remp von Pfullingen las Bunz die Zahl 1479 (Scheibe 8 a im rechten Fenster). Von dieser Zahl ist nichts mehr vorhanden, Bunz selbst hat vielleicht nur eine Nachricht von Pfordt verwertet. Wahrscheinlich aber sind alle Scheiben in der Zeit nach der Bubenhofenscheibe bis etwa 1479 entstanden. Bubenhofens Empfehlung des Glasmalers hat

1 Deutung von Herrn Dr. Demmler in Tübingen.

2 Allerdings sind in den meisten Stifterscheiben die Köpfe von Pfordt erneut.

wohl auf die begüterten Herren des Landes gewirkt und auch Graf Eberhard im Bart und seine Gemahlin Barbara von Gonzaga erscheinen als Stifter, jetzt im linken Fenster eingesetzt 1 a und 1 c; beide knieend, auf grünem Rasen, statt des üblichen Baldachins unter rein vegetabilen grünen Bogen, den bei Graf Eberhard Palmbäume, bei Barbara grüne Rosenblätter mit roten und weißen Rosen bilden. Graf Eberhard hat die Rüstung mit den Achselrosetten (teils ergänzt), der Kopf ist neu; der Kopf der Barbara aber ist alt, gut erhalten, mit weichen Zügen, porträtmäßig, ohne die eigenartige Gespanntheit der sonstigen Frauenköpfe des Meisters.

Diese Stifterscheiben sind eine Art Probestück, das der Meister wohl machen mußte, ehe er den Auftrag für das Mittelfenster bekam, in dem unten dieselben Stifter wieder erscheinen, darüber aber in ununterbrochener Folge die Legende der Muttergottes vom Joachimsopfer bis zur Geburt Christi erzählt ist. Als Einleitung ist der Stammbaum Jesse dazu gemalt.

Nun ist das Fenster vierachsig und bis zum Maßwerk zwölfzeilig. Die Darstellungen erstrecken sich auf je zwei Zeilen, in den Zeilen 1 und 2 knieen rechts und links Eberhard (1, 2 a) und Barbara (1, 2 d), in der Mitte steht St. Georg (1, 2 b) und kniet ein Bannerträger (1, 2 c). (Letztere beide hat Pfordt wahrscheinlich vertauscht.) Von den folgenden Szenen verteilt sich jede auf vier Scheiben, also Jesses Baum in 1, 2 a, b, Joachims Opfer 1, 2 c, d und so fort. Damit ist aber gesagt, daß der Meister sich im Maßstab steigerte, er dehnte seine Figuren über zwei Zeilen aus und scheute sich nicht, eine Figur etwa auch gerade am Hals vom Windeisen überschneiden zu lassen.

Die Stifter unten sind ähnlich den zwei Probestücken, aber noch prächtiger geraten. Der Palmenrahmen (der sich auf Graf Eberhards Pilgerfahrt nach Jerusalem bezieht) und der Rosenrahmen seiner Gemahlin sind noch reicher (durch

einzelne Ergänzungen entstellt). Die Barbara aber hat ein besonders kostbares Gewand in einer Technik, die sich bei diesem Meister hier zum erstenmal findet; ihr violettes, weites faltenreiches Gewand ist gelb gemustert und mit einzelnen weißen Blumen versehen. Auf einem Stück Glas ist durch Ausschliff diese Wiedergabe eines reichen, mehrfarbig gestickten Damastes gegeben. Die Technik ist schwierig und umständlich. Nur ein sehr geschickter Meister konnte sie ausüben — und es scheinen tatsächlich nur selten andere Meister die Ausschlifftechnik in größerem Umfange geübt zu haben. (Der Kopf der Barbara ist wieder Pfordtsches Fabrikat und paßt auch in der Zeichnung an der Anstückungsstelle nicht zum Alten, Pfordt hat merkwürdigerweise sogar hierin sich fast immer versehen.)

Zwischen den Stiftern steht St. Georg, kniet der Bannerträger, beide unter gelben, sehr reichen aus naturalistischem Astwerk zusammengeflochtenen Baldachinen. Georg auf blauem Grund, der Bannerträger auf rotem. Georg mit weißer Fahne mit rotem Kreuz steht auf violettem, geköpften Drachen mit gespreizten Beinen frontal — es ist derselbe Georg mit Haaren und Diadem, mit der Rüstung und den spitzen Schnabelschuhen, goldenen Sporen und Schnallen wie der Georg im Fenster links. Die gleiche Rüstung wiederholt sich auch bei Graf Eberhard und dem Bannerträger. Dieser hat wieder einen Pfordtschen Kopf, er hält das Banner von Württemberg. Die Baldachine sind hier in den zwei Mittelachsen so reif und schön wie in den Seitenfenstern, die Baldachine der nun folgenden Szenen sehen aber viel vorsichtiger, viel anfängerhafter aus, je zwei solche Baldachine, die zwei benachbarte Szenen nach oben abschließen, sind in einem Ton gehalten in 3, 4 a, b und 3, 4 c, d weiß, im nächsten Geschoß gelb usw., rhythmisch wechselnd. Je zwei benachbarte Baldachine sind aber verschieden gebildet. Der Glasmaler hatte wohl mehr Zeit, oder wurde besser bezahlt, oder seine Phantasie war diesmal

reger; eine so identische Nebeneinanderstellung wie bei den zwei Uracher Scheiben machte er nicht, obwohl hier die Baldachinfiguren fehlen, deren gleiche Pose dort so gedankenfaul wirkt. — Alle Baldachine ruhen auf Randpfeilern oder -säulen und rahmen das Bild genau im Sinne eines schwäbischen Schnitzaltars ein. Es sind zwei Arten Baldachine, die weißen sind meist streng, aus reinem Architekturwerk gebildet, wenn auch die Fialen in beliebige Krümmung gebogen und übereinander gekreuzt sind, die gelben sind meist naturalistischer, die Architekturglieder sind aus einem Holz gedacht, das noch triebkräftig Zweige mit Blumen und Blättern treibt, ja auch Wurzeln (5, 6 c, d). Trotzdem erreichen auch diese naturalistischen Kompositionen nie den Grad von Naturnachahmung wie unten die Palm- und Rosenlauben der Stifter. Aber der rhythmische Wechsel der weißen starren und gelben naturalistischen Baldachine ist ein weiteres Merkmal des Meister, das in allen folgenden großen Kompositionen sich wiederholt.

Die größere Reife aber, die ich in den Baldachinen der Seitenfenster konstatiere, besteht darin, daß die gelben Baldachine immer reicher und freier in ihrer Naturalistik werden, sich immer weiter von ihrem architektonischen Urbild entfernen und auflösen in freie Gebilde einer reinen Malerphantasie, die sich nicht mehr zurück übertragen lassen in Stein und Holz, in die ursprüngliche Plastik.

In den Szenen selbst ist (von unten nach oben) dargestellt: Stammbaum Jesse, und Opfer Joachims, Joachim auf dem Felde und der Engel bei Anna, die Begegnung an der goldenen Pforte und die Geburt Mariae, der Tempelgang Mariae und die Verkündigung, die Heimsuchung und Christi Geburt.

Nur Jesses Stammbaum ist auf blauem Damastgrund dargestellt, alle übrigen Kompositionen sind echte Bilder mit landschaftlichem Hintergrund oder Innenraumdarstellungen; alle zu besprechen hat für den Leser keinen Wert, man muß sie langsam im Original durchgehen. Die Freude über die ruhige, gott-

ergebene Erzählungsweise verbindet sich dann mit dem Genuß der tiefen Farben, die immer in ähnlicher Quantität wiederkehren, da die Hauptfiguren Joachim und Anna stets in gleichem Kostüm auftreten. Es ist ein bestimmtes Rot und Blau, die nicht für jeden Geschmack zusammenstimmen und die mit dem Weiß und Gelb der Baldachine sich in einheitlichem Rhythmus über die Fensterfläche verteilen.

Die schönste Szene ist die Geburt Mariae. Im Bett liegt die greisenhafte Mutter Anna mit einer blauen Decke zugedeckt, die mit dem roten Damastvorhang, der das Schlafgemach umzieht und dem weiß schimmernden Rahmen den Farbeneindruck bestimmt. Hinter dem Bett stehen drei Frauen, eine reicht Anna einen Trank. Vor dem Bett aber sitzen rechts und links zwei Frauen zwischen denen ein hölzerner Badetrog steht. Das Mädchen rechts in rotem Kleid streckt lockend die Arme nach dem Neugeborenen aus, das durchaus nicht wie ein Neugeborenes, sondern schon als entwickeltes Kind auf dem Schoß der Amme steht in weißem Hemd und mit gelbem Nimbus, einen Arm um den Hals der Amme gelegt. Diese in ihrem prachtvoll gelben vielknittrigen Gewand, in ihrer Zierlichkeit, ihrer Lieblichkeit gibt schon den fertigen Typus, den der Meister immer wieder gebracht hat, mehr oder weniger abwandelte nach wenigen verwandten Modellen.

Für die weitere Untersuchung wichtiger als diese Szene sind die vier, die nachher zunächst in Ulm, dann aber noch mehrmals wiederkehren, immer in etwas anderer Fassung und doch so ähnlich in Farben und Kostümen, in der Gesamtanordnung und den Menschentypen mit Wiederbenutzung gleicher Details, daß sie wie die Baldachine und ihr Farbenrhythmus, der hl. Georg mit seiner Rüstung und dem Drachen, von da an das Mittel bilden den Meister mit Sicherheit wiederzuerkennen. Es ist Jesses Stammbaum, die Verkündigung, Visitation und Geburt Christi. Sie erscheinen zunächst im Chor des Ulmer Münsters, im sogenannten Kramerfenster, einer

Stiftung der Ulmer Krämergilde, dem Fenster links neben dem mittleren Chorfenster[1].

Mit vier Achsen und 14 Zeilen bot das Fenster eine ähnliche Unterlage für die Komposition, wie das Mittelfenster in Tübingen. Aber während dort über den Stiftern noch zehn Szenen folgen, sind hier ohne Stifter überhaupt nur sieben Szenen vorhanden, eine achte im obersten Vierpaß des Maßwerks ausgeteilt. Das heißt: wieder ist der Maßstab gesteigert. Der Meister empfand wohl, daß so kleine Darstellungen wie in Tübingen nicht die verdiente Bewunderung erfahren können, weil die oberen Szenen einfach zu schwer zu unterscheiden sind. (Für die Malereien der Seitenfenster in Tübingen galt das nicht im selben Maße, da sie ja ursprünglich nicht so hoch angebracht waren.) Der Stammbaum Jesse, der hier den Fuß des Fensters einnimmt, hatte eine Vergrößerung vor allem nötig. In Tübingen verschwinden die zwölf kleinen Halbfiguren der Ahnen Christi und selbst mit einem Opernglas ist es schwer diese Miniaturwerke ordentlich aufzufassen. In Ulm ist die Darstellung auf drei Zeilen ausgedehnt und nimmt die ganze Fensterbreite ein. Die Komposition ist um ein wesentliches Motiv bereichert; während der Jesse in Tübingen die untere Bildbreite einnimmt und selbst die Madonna unverhältnismäßig klein gerät, ist Jesse in Ulm nur auf die Bildmitte beschränkt, der Baum kann sich über ihm mit seiner Krone nach rechts und links ausbreiten.

Die übrigbleibenden Ecken neben Jesse, 1 a und d, sind durch zwei ruhigstehende Engel ausgefüllt, die ein Wappenschild (wohl das der Kramerzunft?) halten. Sie stehen auf blauem Damastgrund in gelben Rahmen, die sich an die gel-

[1] Die starke Verwandtschaft erkannte bereits Hassler (Die Kunst- und Altertumsdenkmäler Württembergs, Württembergische Jahrbücher 1862, erstes Heft, Stuttgart 1863, S. 80): «. . . die ganze Behandlung (der Tübinger Chorfenster) erinnert lebhaft an . . . Hans Wild von Ulm.»

ben Randpfeiler das Hauptbaldachins der Jessedarstellung anschließen. Die Rahmen, Dienste, die einen flachen Kielbogen tragen, sind einfach und von der strengen Art, geschwungene Fialen ragen die obere Zeile hinein und verbürgen die Zugehörigkeit der Scheiben zum Jessebild. Besonders gelungen ist der Engel I in 1 a, auf den ich näher eingehe als Vertreter der Masse von Engeln, die der Meister geschaffen hat, alles Brüder des einmal geprägten Typus. Ruhig, gesittet und jugendlich mit hoher runder Stirne, rund modellierten Augenlidern, drallen, festen, wie aufgeblasenen Wangen mit einer faltenlosen, wie gespannten Haut. Den Kopf umwallen die bauschigen Ringellocken, übertrieben perückenhaft, ein Band hält sie oben zusammen, eine Rosette schmückt die Mitte des Diadems. Das sind dieselben Haare, die der hl. Georg in Urach und Tübingen hat, der Erzengel Gabriel in der Tübinger Verkündigung und die der Meister nur bei den Stiftern mäßigte, weil er sich mehr ans Modell gebunden fühlte. – Das faltenreiche Gewand staut sich vor den Füßen des Engels, ein Mantel hängt um die Schultern, den unter dem Hals eine große, reiche, geschmückte Rosette zusammenhält. Der Sinn für das Kostbare findet aber die letzte Befriedigung im Stoff des violetten Mantels den ein goldenes Muster überzieht, ähnlich dem Kleid der Barbara von Gonzaga in Tübingen, in der umständlichen Ausschlifftechnik erzeugt. Das Futter des Mantels ist grün und gibt mit dem Violett der Außenseite und dem Weiß des Untergewandes einen Dreiklang, den der Meister bevorzugt hat.

Das Formgefühl der Haare kehrt bei Jesse wieder. Er liegt und schläft. In Tübingen stützt er den Kopf auf eine Hand, hier schläft er richtig, derselbe Mann, dasselbe Modell, das als Jesse und als Gottvater immer wieder benutzt wurde, der alte ehrwürdige Greis mit dem leidenschaftsfreien Gesicht, dem dicken Bart. Die Hände gotisch lang und elegant — und doch hölzern. Sein rotes Gewand ist prächtig weiß gemustert der Mantel darüber ist wie Atlas gerippt.

Der Stamm der seiner Brust entwächst ist gelb (in Tübingen grün) und breitet sich auf blauem Damastgrund in den zwei nächsten Zeilen mit Blättern und Blumen aus und verschiedenfarbigen Blütenkelchen, in denen die zwölf Halbfiguren sitzen, Männer in kostbaren bunten Kostümen, einige mit Spruchbändern, David mit der Harfe, die meisten gestikulierend und um eine vernünftige Geste ziemlich verlegen. In der Verteilung dieser zwölf Männer steckt ein einfaches System: in der unteren Zeile sind je zwei auf einer Scheibe untergebracht, in der oberen Zeile rechts und links je einer (r. David l. Zephanja) die noch übrigen zwei Propheten befinden sich neben der Scheibe, die ganz der Madonna und dem Kinde aufgespart ist, vereinigt. Und in dieser letzten Scheibe unten zeigt der eine Prophet zur Madonna hinauf, in seinem Arm liegt ein weißes Spruchband mit der Inschrift HANS WIL.

Das D des Namens Wild fehlt, das Band biegt sich an dieser Stelle herum.

Diese Inschrift ist seit jeher als Künstlersignatur aufgefaßt worden, niemand hat noch angenommen, daß es der Stiftername sein könnte. Stifter pflegen aber anders bezeichnet zu sein und an anderer Stelle. Als Künstlersignatur ist aber diese Form auch ungewöhnlich. Trotzdem kann man nicht zweifeln, daß der Künstler gemeint ist, da der Name Hans Wild in alten Malerlisten für jene Jahre vorkommt. Es ist möglich, daß er sich selbst porträtiert hat, obwohl die Kopfhaltung nicht die eines Selbstporträts ist, es würde jedenfalls seine Halbfigur in diesem Zusammenhang als Modell für einen der Vorfahren Christi verwendet sein.

Nach lebenden Modellen als Charakterköpfe sind auch die anderen Vorfahren, wie Jesse selbst gemalt, wenn auch ihre Ausstaffierung mit phantastischen Kopftüchern und Kronen und kostbaren Gewändern ihnen einen Teil ihrer Naturalistik nimmt, wie auch die Gesamtverteilung und Zusammenfassung mit den wechselnden Farben der Blumenkelche und Blätter, die alle

zusammen eine unruhige, wie gekräuselte Gesamtfläche ergeben.

Es ist selbstverständlich, daß man im Ulmer Chor stehend diese Köpfe mit ihren tiefen Zügen, die ein ernstes Leben eingegraben hat, mit Syrlins Chorgestühl vergleicht, das 1469 bis 1474 geschnitzt wurde. Es sind nicht einfache Entlehnungen, die sich in Wilds Arbeit nachweisen lassen, aber sein Stil ist deutlich an diesen Holzschnitzereien groß geworden, seine Köpfe und Hände, die reich gelockten Haare, die Naturalistik und Charakteristik ist übernommen; seinem Rahmenwerk bleibt dauernd etwas Holzgeschnitztes; ja etwas Hölzernes — nicht im schlechten Sinne, bleibt der ganzen Malerei, die sich an die Plastik anschließt, die etwas von der vollen Rundung Syrlinscher Arbeit anstrebt, die in der Glasmalerei vielleicht nicht ebenso berechtigt war wie am Chorgestühl.

Am Chorgestühl auf der Männerseite findet sich im dritten Wimperg ein Ritter Georg, der auch die Achselrosetten an seiner Rüstung hat, die sich an den Rüstungen in Tübingen usw. fanden, und dieser Georg selbst mit seinen Haaren und seinem Diadem, seinem engelhaften Gesicht, sieht aus, wie der Zwillingsbruder des Georg in Tübingen. — Auf der Frauenseite aber finden sich die Vorbilder der entzückenden Mädchentypen in Tübingen und über dem Eingang zur Bessererkapelle und links davon in den Wimpergen die Typen der Jungfrau Maria, die Wild so oft gemalt hat. Eine der schönsten gerade in Ulm im Stammbaum Jesse. Sie ist so schön, daß man bei ihr doch nicht glauben kann, sie sei von einem holzgeschnitzten Modell inspiriert, sie ist ein Wesen lebendiger Anmut, ein Bild, das es mit allen Madonnen im Rosenhag aufnehmen kann.

Maria hat ein rotes Prachtgewand mit weißer Musterung, wie es nur Hans Wild fertig brachte. Sie sitzt und hält das Kind im Schoß, seine Füße mit der Hand stützend, ein breiter weißer Mantel fällt von den Schultern in starken tiefen Falten, Zephanja hält den Saum des Mantels hoch und erhöht so noch

des Königliche von Marias Erscheinung. Vom Haupte, das sie zärtlich zum Kinde neigt, fallen die gelben lockig gewellten Haare wie ein Mantel über den Mantel auf die Schultern herab. Jesus, ein gesunder Knabe in weißem Hemdchen, sitzt beschaulich und unbekümmert in den Arm der Mutter gelehnt, in deren reinen Zügen unnahbare Hoheit und Bescheidenheit gemischt sind. Das Menschenferne ihrer Schönheit aber liegt im sanften Weiß des durchleuchteten Glases, in dem wirklich etwas Edles, Edelsteinartiges liegt, etwas vom Schimmer des Mondlichts, den keine andere Kunst als eben die Glasmalerei erreichen kann.

Wild hat nicht immer gleiches Glück gehabt — seine Madonnen wechseln; die übrigen Madonnen im selben Fenster reichen nicht an diese heran.

Noch siebenmal kommt die Madonna im gleichen Fenster vor, es sind die sieben Freuden Mariae dargestellt.

Die Gesamtdisposition ist diese; die untersten vier Zeilen nimmt der Stammbaum Jesse ein; sein Baldachin beansprucht allein eine ganze Zeile, ist von strengen Formen gelber Farbe, darüber folgen je zwei Szenen nebeneinander wie in Tübingen, aber höher, denn die Bilder allein nehmen zwei Zeilen ein und die Baldachine eine eigene Zeile:

5—7	a, b Verkündigung	c, d Visitation
8—10	a, b Geburt	c, d Beschneidung
11—14	a, b Dreikönige	c, d Darstellung

und zu oberst im Maßwerk die Krönung Mariae.

In der obersten Szenenreihe reichen die Baldachine sogar durch zwei Zeilen und greifen noch in das Maßwerk über. Diese Baldachine, außer dem des Jesse alle weiß, bilden breite monochrome Querbänder, welche die bunten Szenen stark voneinander trennen. Sie sind hier in jedem Geschoß paarweise identisch, aber nicht wie in Tübingen mit nicht ruhender Phantasie geschaffen. Ueber dem strengen gelben folgt ein mit naturalistischen Elementen durchsetzter weißer, dann wieder ein

strenger, weiß aber etwas dunkler als die anderen und zuletzt ein unstrenger, dessen höchste Ranken in weiße Rosen endigen. Nur die zwei einzelnen musizierenden Engel im Maßwerk und die Krönung Mariae sind rahmenlos von starken blauen Wolkenkrausen umgeben. So ist alles darauf angelegt einen räumlichen Rahmen um alle Szenen außer dem Maßwerk zu ziehen, die Baldachine treten perspektivisch vor wie bei der Bubenhofenscheibe in Urach; über der Verkündigung und Visitation sind auch wieder schmückende Figuren im Baldachin verwendet, auch hier wieder beidemal identisch, 7 a = 7 c und 7 b = 7 d, in letzteren Scheiben der gehörnte Moses mit den Gesetzestafeln, den Wild mehrmals als Baldachinfigur ähnlich benutzte. — Nur die Baldachine der Zeile zehn sind ohne perspektivische Verkürzung, ganz flach gebildet, was Wild selten gemacht hat; er war in der Perspektive weiter als seine Zeitgenossen und brachte seine Kenntnisse gerne an, mußte sie aber auch suchen aus dem starken plastischen Streben eines Stiles heraus. — So steigerte er hier als gereifter Künstler auch die Wirkung seiner Innenräume, bei der Beschneidung und Darstellung in zwei übereinanderfolgenden Bildern gibt er den Einblick in das Mittelschiff einer Halle, die mit flacher Segmenttonne gedeckt ist, und mit geradem Chor und gotischem Maßwerkfenster schließt; links aber sieht man in das Seitenschiff, das eine Säulenbogenreihe trennt, deren Säulen romanische Würfelkapitäle haben. Die zwei Innenräume weichen nur unerheblich voneinander ab. Wieder ein Fall, daß Wild sich ungescheut wiederholt, sich nicht anstrengt, wenn ihm nicht gleich etwas Neues einfallen will. Die Ruine des Stalles in Bethlehem ist nebenan zweimal verschieden gebildet, ein Beweis, daß nicht etwa die logische Forderung ein und dasselbe Lokal auch gleichartig wiederzugeben maßgebend war. Es konnte gleich, es konnte auch verschieden sein, nach Wilds Gefühl war die Farbe, der Schimmer die Hauptsache.

Wenn er so innerhalb desselben Fensters empfand, ist es

nicht erstaunlich, wenn er eine Komposition wiederholte oder fast wiederholte, die ihm in einer anderen Stadt geglückt war, wenn er die Verkündigung, die Visitation und die Anbetung ebenso wie den Stammbaum Jesse, bereicherte, erweiterte, verbesserte aber prinzipiell doch aus Tübingen herübernahm. Die Uebereinstimmungen sind so groß, daß man keine Wahl hat, als das Tübinger Fenster für das unreifere Werk des gleichen Meisters zu halten. Wie bei der Verkündigung sich Gemach und Einrichtung und die Jungfrau in blauem Kleid und weißem Mantel wiederholt[1], der Engel um ein Spruchband bereichert ist, so sind in der Visitation Maria und Elisabeth im Typus sich gleich geblieben, aber auseinandergerückt, als Korrektur gegen die Tübinger Komposition. Dort stehen die zwei Frauen nahe beisammen auf der linken Seite, die rechte Seite nimmt ganz die Architektur in Anspruch (genau wie bei der goldenen Pforte und im Bilde, da Anna vom Engel getröstet wird). Das empfand der Künstler als einen Fehler — er schob jetzt die Architektur noch weiter nach rechts und konnte so die Figuren auf beiden Seiten vom Fensterpfosten stellen. Das Wesentliche kam so zu seinem Recht. Das Haus selbst und die Architekturbilder der Hintergründe entsprechen den Proportionen und Details der Häuser im Tübinger Mittelfenster und in der Tübinger Georgsgeschichte. Die Kaninchen aber die Wild wohl im eigenen Hof gezüchtet hat, vergaß er nicht auch hier anzubringen, und wie er immer wieder mit wenig Motiven neue Variationen hervorbrachte, finden wir auch diese Kaninchen in seinen späteren Bildern immer wieder.

Das Weihnachtsbild ist in Tübingen und Ulm im ganzen gleich verteilt — im einzelnen aber verschieden. In Ulm um mehrere Engel bereichert, die sich im Hintergrund herandrängen und in den Lüften zu dreien schweben mit den Textrollen ihres Gesanges. Josefs Kopftypus kehrt genau wieder, auch sein

[1] Vgl. Schongauers Stich B 3.

Kostüm wie das Mariae. Das Kind liegt aber hier deutlich auf dem Mantelende der Mutter auf dem Boden — in Tübingen schwebt es unsicher in einem Strahlenkranz im Raume. Gerade hier erkennt man das Fortschreiten der Sicherheit der räumlichen Vorstellungen. — Das Dreikönigsbild und die Krönung Mariae bespreche ich besser später mit der Wiederholung dieser Darstellungen in Augsburg und Salzburg.

Von diesem einzigen sicheren Wildfenster ist nun zurück der Schluß zu ziehen auf die vorhergenannten Werke. —

Die teilweise wörtliche Uebereinstimmung des mittleren Tübinger Fensters, die gleiche Art der Kopftypen und Haare, der ruhigen Bewegungen, der Kostüme, der Komposition, der Baldachine mit ihrem rhythmischen Wechsel, der Farben und Farbenzusammenstellungen, der Technik und Malweise, läßt keinen anderen Schluß zu, als daß das Tübinger Mittelfenster die direkte Vorstufe des Ulmer Kramerfensters ist und die Arbeit desselben Meisters. Die Uebereinstimmung des Tübinger Mittelfensters mit dem St. Georg im Fenster links, den Stiftern in der ersten Zeile links unten und noch weiter zurück, die Uebereinstimmung dieser Werke mit den Bubenhofenstiftungen in Tübingen selbst, wie in Urach, lassen alle diese Werke als die Frühwerke ein und desselben Hans Wild erscheinen.

Neben dem Ulmer Kramerfenster steht unbezeichnet das Ratsfenster, das auf den ersten Blick als Arbeit des gleichen Meisters zu erkennen ist.

Die Einteilung ist hier anders als im Kramerfenster: drei Achsen, zwölf Zeilen. Wild hat hier die unterste Zeile predellaartig als Fuß behandelt: drei einzelne Scheiben, jede für sich gerahmt. Links St. Antonius und St. Veit nebeneinander sitzend, rechts St. Martin zu Pferd mit dem Bettler in der Mitte, die Wappen für sich. Die Rahmen von 1 a und c bestehen aus Bäumen, die sich zum Blätterbogen vereinigen; grün und ganz naturalistisch, erinnern sie prinzipiell an die Stifterscheiben des Tübinger Mittelfensters. In den Bogen-

zwickeln sind Engelbüsten auf Wolkenkrausen gemalt; mit Laute und Harfe in a und c identisch, so daß man wieder fragt: fehlte dem Meister Zeit oder Phantasie — oder hat er hier schon eine gut geschulte Werkstatt zur Verfügung gehabt, in der vorzügliche Kräfte unter seiner Leitung arbeiteten? Ich glaube wirklich, daß die identischen Wiederholungen für so einen Betrieb sprechen. Daß der Meister schon damals so enorm beschäftigt war, daß er unmöglich alles allein malen konnte, wird die folgende Aufzählung der datierten Werke zeigen.

Die Wappenscheibe zwischen den Heiligenbildern ist Wilds Rhythmus gemäß in einen Rahmen architektonischer Art gefaßt; er ist rosaviolett, die Farbe, mit der oft Stein angedeutet wird. Drei Schilde, zwei Ulmer Stadtwappen und der Reichsadler mit der Krone stehen auf blauem groß gemusterten Damast.

Die Heiligen in den Seitenfeldern genügen schon allein, in diesem Fenster Wilds Hand zu erkennen. Die Fülle der Haarlocken, der Engelknabenkopf des Veit, der schon für einen Engel gehalten werden konnte (es fehlen aber die Flügel!), der Engelknabenkopf des Martin, der Prachtmantel des Veit sind deutlich Wildsche Arbeit. Martins zierliches Pferd wendet den Kopf, den bunte Federn schmücken, wie ein gut gerittenes Tier «das abkaut». Es macht wieder unwahrscheinlich, daß die Martinszene in Tübingen Wilds Arbeit ist. (Die Stellung des Pferdes kommt ähnlich noch einmal in einem Wildschen Fenster vor.)

Ueber der Predella folgen nun in zwei Etagen sechs Szenen. Die Szenen bleiben je auf eine Achse beschränkt, verteilen sich aber auf je zwei Zeilen. In der oberen Zeile beginnt der Baldachin, der sich in der unteren Etage auf eine weitere Zeile ausdehnt — in der oberen aber nur in das kurze Maßwerk fortsetzt bis an die Horizontale des steinernen Fensterriegels. Ueber diesen dichtgedrängten Szenen, die dem Auge

noch nahe genug sind, folgen dann im oberen Fensterteil auf ebenfalls sechs Zeilen nur zwei Szenen — groß und breit, die Auferstehung Christi, gedrängt, vielfigurig, aber durch die Gliederung der Masse eindringlich, übersichtlich trotz der großen Entfernung: die Himmelfahrt.

Wild hat für die unteren sechs Szenen Baldachine gewählt, die über jeder Szene einzeln schweben — ohne Rahmensäulen wirken die Bilder ungetrennt, wie ein einziges Bild für den flüchtigen Eindruck, ebenso aber setzte er drei Einzelbaldachine auf die zwei zusammenhängen Bilder oben. Die Baldachine der untersten Reihe sind gelb, weiß, gelb, die nächsten weiß, gelb, weiß und so fort, so daß über das Ganze ein einheitlicher Schachbrettrhythmus verteilt ist. Die gelben Baldachine auf blauem Damastgrund sind streng in der Form, die weißen auf rotem Damastgrund naturalistisch — und zwar sehr weit entwickelt, durchsichtig, luftig, kaum mehr gebaut dreidimensional, sondern nur noch flach aufgelegt zweidimensional. Das Widersprechende, das in den Tendenzen liegt, das Malerische bis zum Unarchitektonischen zu steigern und andererseits das Flächige der Glasmalerei in das Perspektivische der Tafelmalerei überzuführen, hat Wild nicht weiter gestört.

In den strengen Baldachinen hat er wieder Figürchen angebracht, in Zeile 4 a und c, wieder beideinal identisch, und drei Figürchen in 12 b (Moses und zwei Propheten), die sich von ihren Vorläufern vor allem dadurch unterscheiden, daß sie farbig sind. Bisher hatte er diese Figuren mit den Baldachinen gleichgefärbt, oder ohne starken Kontrast und einfarbig gelassen. Jetzt treten sie als farbige Flecken, den farbigen Figuren der Bilder gleichwertig auf — und eröffnen eine neue Möglichkeit der Entwicklung, da sich von diesem Moment an die Kompositionsidee zu ungeahnten Konsequenzen entfaltete. Es war die Möglichkeit gegeben, daß sich später im Rahmenwerk ein zweites Bild über dem Hauptbild loslöste.

Auf die sechs Szenen braucht nicht im einzelnen eingegangen zu werden. In 2, 3 a ist Christi Versuchung durch den Teufel in drei Etappen auf einem Bild gegeben; über dem Turm, auf dem Christus und der Teufel stehen, ragt ein Turm mit Zwiebelkuppel auf — ein architekturgeschichtlich interessantes Detail — es sollte wohl eine recht orientalische Turmspitze sein. Die Turmkuppeln beginnen in der abendländischen Architektur, im selben Jahre, da Wild diese Zwiebel malte, nichts ahnend von der Maria dei Miracoli in Venedig (1480). An dieser roten Zwiebelhaube sind die Spirallinien durch Ausschliff gebildet — prunkvolle Gewänder mit Ausschlifftechnik fehlen aber diesem Fenster ganz.

In 2, 3 b Heilung des Blutflüssigen, c Heilung des Besessenen, in 5, 6 a Einzug in Jerusalem, b versuchte Steinigung Christi, c Speisungswunder.

Ein logischer Zusammenhang dieser Themen ist nicht zu erkennen. Künstlerisch verteilen sie sich gut, da der blauviolette Rock Christi in jeder Szene die Führung hat, dem meist ein Rot in der zweiten Hauptperson zugeordnet ist. Jede Szene ist ganz bildhaft mit tiefem Landschaftshintergrund gemalt, mit blauem Himmel. Der Profilkopf links in der Steinigung Christi fällt auf, es ist der Kopf eines jüdischen Modells und kehrt häufig wieder, so gleich in vergröberter etwas karikierter Form bei dem Soldaten rechts in der Auferstehung, die nun folgt.

Hier steht Christus in der Mitte, frontal dem Grab entsteigend. Sein roter Mantel beherrscht das ganze Bild, das sonst durch die Masse von Blau bestimmt wird. — Es ist ein Blau mit einem Stich ins Violette, das Wild auch in Tübingen mit diesem Rot zusammen zur Grundlage seiner Farbenzusammenstellung machte. Dies Blau dehnt sich hier deshalb so weit aus, weil nicht nur der Himmel sondern der ganze Sarkophag und sein Deckel blau sind. Von weitem schon wirkt daher dieser Auferstehende auf den Herannahenden als klare Silhouette.

Der Auferstehende selbst ist von Schongauer entlehnt[1] (B. 19). Man darf nicht glauben, daß dem Glasmaler nichts mehr zu tun blieb, wenn er einen Stich als Vorlage benutzte. Die Uebersetzung des Stiches mit seinen wenigen Details ins Lebensgroße verlangt schon großes malerisches Können. Wilds Christus ist auch in seinen Details Wilds Erfindung. — Ja es muß wenigstens erwogen werden, ob nicht umgekehrt möglich ist, daß Schongauer von Wild entlehnt hat, für ihn wäre es ein Leichtes gewesen im kleinen Format die Details fortzulassen, leichter als umgekehrt. Aber zu dieser Annahme wird sich niemand entschließen, eben weil Schongauers Blätter wanderten, Wilds Glasgemälde nicht, weil der Glasmaler Vorlagen brauchen kann, um rascher arbeiten zu können, der Stecher Vorlagen zu schaffen gewohnt ist, weil schließlich bei Wild ein Ehrgeiz selbständig zu erfinden gar nicht so rege war, er sich nicht scheute, sich selbst zu wiederholen, wenn die Fülle von Aufträgen ihm ein schnelles Arbeiten nötig machten. Und das ist gerade für dies Jahr nachzuweisen. — Er wiederholte den Christus im selben Jahr für Straßburg.

Auf Schongauers Stich gehen auch die Soldaten in ihrer Gesamtverteilung und in Einzelheiten zurück; trotzdem kann man sich gerade bei diesen durch den Vergleich überzeugen, daß die Entlehnungen nicht sklavisch sind.

In der obersten Szene: Christi Himmelfahrt, bildet die große Zahl von Heiligen und Aposteln eine geschlossene Masse, aus der sich klar nur vorn in der Mitte Maria und Johannes herausheben. Der rote Rock des Johannes, wie der rote Mantel des Heiligen ganz links, fallen wieder aus dem Gesamtfarbenklang als einzelne rote Flecken heraus, was man

[1] Seit 1479 hat Schongauers Bruder Ludwig das Bürgerrecht in Ulm. 1484 entstand der Kleine Schongaueraltar in der Sakristei des Münsters in Ulm (vgl. Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, Berlin 1889, S. 255 f.). Von Ludwig Schongauer muß Wild die Vorlagen bezogen haben.

fast für alle roten Partien des Fensters sagen kann. — Von der Ferne gesehen, sieht man nur diese roten Stellen als Flecken herausleuchten. Wild hat sich daran nicht gestoßen, er hat dies als schön empfunden, sonst hätte er es nicht immer wiederholt. Eine Kritik von unserem Geschmack aus darf ihm nicht erspart werden. Vorläufig aber mag dies Herausfallen der roten Partien als ein weiteres Kennzeichen Wildscher Arbeiten angemerkt werden.

Von Christus selbst ist nur der untere Saum des Rockes, seine Füße und seine Fußabdrücke sichtbar, er schwebt in Wolken verhüllt hinauf. Ueber dem hohen Baldachin folgt im höchsten Dreipaß des Maßwerks Gottvater, der Christus die Hände entgegenstreckt. Vier musizierende Engel in blauen Wolkenkrausen füllen die übrigen Maßwerkzwickel, Engel Wildscher Ruhe und Lieblichkeit, mit faltigen Gewändern, unmäßigen Locken. In den noch übrigen zwei Maßwerkzwickeln steht die Zahl 1480.

1480 ist das Ratsfenster datiert. — Die Baldachine scheinen hier wieder entwickelter als im Kramerfenster nebenan. 1479 aber hat er noch in Tübingen gearbeitet, wenn die Lesung der Zahl auf der Stifterscheibe des Remp von Pfullingen richtig war. Das Kramerfenster wird also auch in die Jahre 1479—80 fallen. — Wenn dann die vielleicht 1477 gestiftete Martinsdarstellung in Tübingen nicht von Wild selbst herrührt, so ist es möglich, daß er damals durch die Schöpfung des Mittelfensters in Anspruch genommen und mit einer kleineren Werkstätte noch nicht so viel zugleich übernehmen konnte.

In die Jahre 1478 und 1476 müssen dann die übrigen Tübinger Scheiben fallen, soweit sie von Wild stammen.

Ueber diese läßt sich nun vom Ratsfenster zurück Einiges schließen. — Da die 13 Stifterscheiben der Tübinger Seitenfenster paarweise zusammengehören — nur die des Remp von Pfullingen steht ohne Pendant — so muß in den dreiachsigen Fenstern zwischen jedem Paar eine dritte Scheibe rekonstruiert

werden. Das hat Pfordt an drei Stellen richtig (wohl den ursprünglichen Zusammenhang wahrend) getan; es gehören hier hin Heilige, die von den seitlichen Stiftern adoriert werden, wie sie zwischen Eberhard und Barbara im linken Fenster 1 b stehen. Drei Heilige sind vereinigt: Christophorus, Barbara und Sebastian; ähnliche Heiligenpaare in 2 b Petrus und Johannes Ev., in 4 b Katharina und Elisabeth. Einem vierten Stifterpaar ist St. Michael im rechten Fenster 8 c zuzuweisen (St. Michael hat einen Porträtkopf eingesetzt erhalten, der nicht nach Wild aussieht). Einem fünften Stifterpaar ist die Scheibe 10 c (rechtes Fenster) mit St. Georg und Andreas (nicht von Wild) zuzuweisen. Ein sechstes und siebentes Heiligenpaar fehlt. Aber aus der Art der zwei Heiligen im Ratsfenster 1 a schließe ich auf Wild mit Sicherheit für die drei erstgenannten Scheiben im linken Fenster 1 b, 2 b, 4 b.

Außer diesen Stiftern und zugehörigen Heiligen lassen sich noch folgende Gruppen bilden: ein jüngstes Gericht, Szenen aus der Passion, Szenen mit Moses und Aaron, Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers.

Nur bei den drei Scheiben, die zur Passion gehörten, erkenne ich sicher Wild. Es ist der Judaskuß rechts 1 b, die Kreuzschleppung im Prinzenstuhl[1] (im rechten Seitenschiff) und ein unteres Scheibendrittel, das jetzt im Mittelfenster als Flickstück verwendet ist: 3 d (Joachims Opfer). Hier stimmt der Rahmen mit dem Judaskuß zusammen. Kaninchen spielen im Gras, das so detailliert ist, wie es Wild gewönlich zeichnet. Was diese Scheibe vorstellte ist unsicher, man sieht nur zwei nackte Beine (Johannes d. T.? Schmerzensmann?). Der Judaskuß aber erinnert durch die Farben und die Figur Christi an die unteren Szenen des Ratsfensters, der Baumrahmen, die

[1] Die anderen Scheiben im Prinzenstuhl sind nicht bedeutend und arg restauriert. Mit der Verkündigung ist ganz nahe ein Gottvater verwandt, der nebst einem Baldachin Wildscher Art im Tübinger Rathaus aufbewahrt wird; beide von Pfordt verdorben.

zwei Propheten im Baldachin sind echt Wildsche Komposition; die Kreuzschleppung ist arg durch Pfordts süßlichen Christuskopf entstellt; die alten Teile aber sind gute Wildsche Früharbeit.

Wilds Anteil am jüngsten Gericht ist fraglich — es ist in sechs Scheiben vollständig erhalten, aber durch Unverstand im rechten Fenster zerstreut. Man hat zu rekonstruieren:

10 a, 6 b, 5 b
10 c, 6 a, 6 c das heißt:

Maria knieend, Profil nach rechts,	Weltenrichter, frontal,	Johannes knieend, Profil nach links
Himmelspforte,	Auferstehende und Posaunenengel,	Hölle.

Die Verwandtschaft mit Wild ist sehr groß, in der Hölle hat der Raubritter die Rüstung des Bubenhofen; eine der Auferstehenden ist in ein weißes Tuch gehüllt, das in den Falten stark an Wild erinnert, der Weltenrichter hat den Typus des Auferstehenden in Ulm, die Haare des Johannes sprechen für Wild. Trotzdem fühle ich mich hier nicht sicher. Es ist ein etwas anderer Geist in diesen Scheiben und es ist nicht zu sagen ob er nur vom Thema stammt.

Von den anderen Zyklen aber, deren einige nur in Resten erhalten sind, möchte ich keinen für Wilds Arbeit halten, besonders nicht die der Johannesgeschichte 9 a und c im rechten Fenster.

Man kommt zu dem Resultat, daß Wild neben einem Konkurrenten sich durchzusetzen hatte, der künstlerisch mit ihm ganz verwandt ist, dessen weitere Wirksamkeit aber nicht zu verfolgen ist. Möglich, daß seine Kunst in Wilds Werkstatt aufging. In dieser konnte ein so nahe verwandter, tüchtiger Künstler Arbeit finden, denn Wild lieferte damals nach Salzburg das mittlere Chorfenster der Nonnbergkirche und sofort darauf die sechs Fenster der Magdalenenkirche in Straßburg.

1480 stiftete Augustin Klanner das Glasgemälde, das sich in sehr gutem Zustande im Chor der St. Marien- und Erentrudskirche auf dem Nonnberg in Salzburg erhalten hat. Augustin Klanner gehörte einer Salzburger Patrizierfamilie an, ist als Hausbesitzer in Salzburg im Jahre 1480 nachweisbar (Kranzlmarkt 5), war 1482 Stadtrat und starb 1494[1].

Die Kirche selbst, um 700 von St. Rupertus gegründet, wurde in ihrer jetzigen spätgotischen Gestalt 1464—1475 gebaut, das 1480 gestiftete Fenster steht also an seinem ursprünglichen Ort.

Das Fenster ist im Vergleich zu denen in Ulm und Straßburg klein; dreiachsig, fünfzeilig, darüber Maßwerk.

Die erste Zeile ist predellaartig verwendet für Stifter, Heilige und Wappen. Die zweite Zeile enthält drei Szenen, jede auf Scheibenbreite beschränkt, die dritte die zugehörigen Baldachine, die vierte und fünfte Zeile analog drei weitere Szenen und drei Baldachine. Im Maßwerk zwei Engel und Maria.

Die Baldachine wechseln rhythmisch, schachbrettförmig über das ganze Fenster. In der ersten Zeile weiß, gelb, weiß, in der dritten gelb, weiß, gelb, in der fünften weiß, gelb, weiß. Die weißen sind hier die naturalistischen, die strengen gelben sind aber äußerst durchsichtig, so daß der blaue Damastgrund stark mitwirkt. Die Baldachine ruhen auf Randdiensten, die Szenen sind also hier voneinander getrennt. Die gelben, strengen Baldachine haben in 1 b, 3 a und c Figürchen. Von den dreien in 1 b stellt die mittlere den gehörnten Moses dar, ähnlich dem in Ulm; die Anordnung entspricht ganz den Bubenhofenscheiben in Urach und Tübingen. In 3 a und c

[1] Vgl. Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg I, S. 261, 345, II, 2, S. 441 und Esterl, Chronik des Benediktiner Frauenstifts Nonnberg in Salzburg. Salzburg 1841, S. 70 hier eine ziemlich ausführliche Beschreibung.

sind Büsten in anderer Art, nicht als Baldachinenschmuck, sondern als Teil des Damastgrundes gemalt, in 3 a Gottvater, der zur Verkündigung darunter zu beziehen ist, während der Mann in 3 c sich wohl nur aus Symmetriebedürfnis erklären läßt.

Unten in 1 b stehen Petrus und Johannes. Petrus in rotem Mantel über blauviolettem Gewand, ganz so wie in der Petrus-Jakobusscheibe in Tübingen (l 2, b). Rechts und links von dieser Scheibe das Wappen in 1 c und der knieende Stifter, hinter dem ein Engel steht. — Das Spruchband konnte ich nicht entziffern. Unter dem Wappen aber hat sich die Datierung deutlich erhalten, Anno Domini 1480. Der Stifter in rotem Wams mit grünem Brustlatz hat reichliche Locken — ob Wild ihn persönlich porträtiert hat, ist nicht auszumachen.

Die Hauptbilder: Verkündigung, Visitation, Geburt und oben: Beschneidung, Dreikönige, Krönung.

Alle Szenen sind starke Reduktionen der Bilder, die er in Tübingen und Ulm auf viele Scheiben ausbreiten konnte, auf je eine einzige Scheibe. Die Verkündigung aber ist wesentlich anders gebildet, Maria kniet gegen rechts und wendet sich zierlich nach dem Engel um, der hinter ihr schwebt — sonst hat Wild Maria und Engel einander gegenübergestellt (am ausgeprägtesten in München), Maria in weißem Mantel über blauem Gewand, hat den Typus der Ulmer Madonnen. Der Engel ist im Gesichtstypus, im Lockenschmuck und im Faltenwurf des Gewandes eine unverkennbare Schöpfuug Wilds. Der Mantel ist rot, mit blauem Futter, eine große gelbe Agraffe hält ihn oben zusammen über dem weißen Gewand, das die Füße verdeckt und mit dem Violett und Grün der Flügel die erprobte Farbenharmonie erzeugt.

In der Visitation sind die Frauen zusammengerückt, sie umarmen sich. Die Kaninchen, die Wild bei dieser Szene immer bringt, spielen auch hier im Gras.

In sämtlichen Bildern findet sich irgend etwas, das mit

anderen Fenstern Wilds zusammenstimmt, so der Beschneider in der Körperhaltung, hingegen ist Handhaltung und Kostüm verschieden. Der Hohepriester steht hier und ist ein anderer als in der Beschneidungsszene in Ulm, aber das Modell kommt dafür anderwärts vor. Die Ausschlifftechnik ist gleich virtuos beherrscht.

Am ähnlichsten, aber auch nicht absolut identisch, ist die Krönung Mariae, die aus dem Vierpaßformat in das rechteckige umgearbeitet werden mußte. Maria kniet vor dem thronenden Gottvater und Gottsohn hier nach links, in Ulm nach rechts gewandt (wir finden sie dann in Augsburg frontal gegen den Beschauer knieend, die reifste Lösung). Die Modelle der drei Figuren sind aber immer genau dieselben, mit dem immer wiederholten Lockenhaar, das in dicken Spiralen von Marias gekröntem Haupt in leuchtendem Silbergelb herunterstürzt, und die Gesichter der Männer umpolstert.

Die Straßburger Magdalenenkirche ist am 6. August 1904 abgebrannt. Das Feuer, das in dem anstoßenden Waisenhause entstanden war, vernichtete das Langhaus vollständig[1]. Der Chor ist erhalten, die Glasgemälde aber gingen zugrunde. In der Ruine, die jetzt 1910 noch als solche steht, sieht man im Maßwerk geringfügige Reste der alten Verglasung. Da die Verbleiung schmolz, mußte alles in Scherben gehen. Der Versuch sofort nach dem Brande diese Scherben zu ordnen, erwies sich als hoffnungslos. Ich selbst habe die Werke nie gesehen und kenne sie nur aus den Abbildungen in Brucks Werk, habe aber diesen Abbildungen nach nie gezweifelt, daß diese Fenster von Wild stammten, denn da sie wie das Ulmer Fenster 1480 datiert waren und in mehreren Teilen mit den Ulmer Fenstern identisch sind, in der Gesamtkomposition aber

---

[1] Vgl. den genauen Brandbericht in der Straßburger Post 8. August 1904 (Nr. 805) und dieselbe Zeitung, 1904 Nr. 808. Ferner: Veröffentlichungen des Kaiserl. Denkmalarchivs zu Straßburg i. E. Nr. 10. Straßburg 1909, S. 102.

vollständig Wilds Schema zeigen, so war nicht anzunehmen, daß ein anderer Meister mit solcher Raschheit Wilds Kunst abgelernt hätte.

Bruck, der die Fenster eingehend beschrieb und jedenfalls sehr gut kannte, hat die Ulmer Fenster sicher überhaupt nicht gekannt. Er sagt ausdrücklich: «Eine Zuweisung der Glasgemälde an Jakob von Ulm, wie Gérard (Gérard, Les artistes de l'Alsace, S. 342 und Petit Gérard: Etudes sur l'art verrier en Alsace, S. 15) sie vornimmt, läßt sich in keiner Weise durch irgend eine Urkunde stützen, so wenig, wie durch einen Vergleich, da wir keine Kenntnis von der Kunstart dieses Meisters haben[1].»

Hätte Bruck die Ulmer Fenster sich angesehen, so hätte er sofort erkennen müssen, daß bei Gérard nur eine Verwechslung des Jakob von Ulm mit Hans Wild von Ulm sich eingeschlichen hat. Jakob von Ulm, ein Glasmaler, der nach bewegtem Leben in Bologna als Mönch 1491 starb, ist 1825 heilig gesprochen worden und galt als Schutzpatron der Glasmaler. Ob wirklich von ihm noch Werke erhalten sind, ist wohl nicht festzustellen. Zugeschrieben wird ihm u. a. ein Fenster in S. Petronio in Bologna, durchaus altertümlich neben der Art des Hans Wild[2], mit dem eine Verwechslung nahe lag, da Jakob und Hans wahrscheinlich Altersgenossen, jedenfalls Zeitgenossen, Landsleute und beide in gleicher Kunst hochberühmt waren.

Bald nach dem Verlust der Originale erfolgte auch die Entdeckung der Uebereinstimmung mit Hans Wild[3]. Unter der im Straßburger Denkmalarchiv aufbewahrten Korrespondenz befindet sich ein Brief der Glasmalerfirma Zettler in München vom 29. April 1905 worin festgestellt wird, daß fünf Fenster:

---

1 Bruck, l. c., S. 138.

2 Vgl. die ausführliche Biographie des Jakob v. Ulm bei Westlake, A History of design in Painted Glass 1881—86, III, S. 133 in der Anmerkung.

3 Veröffentl. des Kais. Dkm. Archivs, l. c., S. 102.

Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Geburt, Beschneidung «in ihren Details fast bis aufs Haar übereinstimmen» mit den Ulmer Bildern, daß ferner die Verkündigung «bis auf eine einzige Abweichung auch vollständig im Kolorit identisch ist». «Auch der Christus bei der Auferstehung hat eine eminente Aehnlichkeit mit jenem der Auferstehung im Münster zu Ulm. Ebenso sind die Architekturen und der koloristische Teil von einer frappierenden Aehnlichkeit.»

Da Zettler, der damals die Ulmer Fenster restaurierte, d. h. von der Restauration Kellners säuberte, als genauer Kenner zu betrachten ist, würde sein Urteil genügen; Brucks Abbildungen gestatten aber heute noch die Identitäten einwandfrei festzustellen.

Die Baldachine mit ihrem rhythmischen Wechsel, die Anordnung einer Predella mit den Stiftern seitlich und Heiligen in der Mitte, die Anordnung großer Szenen oben, die über die ganze Fensterbreite gehen, über Szenen unten, die nur Scheibenbreite einnehmen, sind Wiederholungen des Kompositionsprinzips, das am Ratsfenster erprobt war.

Die kleinen Einzelszenen waren aber, als sie photographiert wurden, nicht mehr im richtigen Zusammenhang. 1870 flogen Granaten durch ein Fenster und man entschloß sich, trotz der Lebensgefahr, die Glasgemälde während der Beschießung herauszunehmen, beim Wiedereinsetzen kam dann manches durcheinander; außerdem haben schon ältere Beobachter festgestellt, daß ein Zyklus von Einzelscheiben aus einem Kreuzgang hierher versetzt worden war. Es ist jedenfalls nicht Wilds Absicht gewesen, Szenen gleichen Inhalts in verschiedener Darstellung in zwei benachbarte Fenster zu setzen, wie z. B. die Verkündigung. Die kleine Verkündigung war von einem anderen Maler, der in einem Bild, der Kommunion der hl. Magdalena sich mit U. V. signiert hat. Daß diese Lesung richtig ist und nicht etwa W geschrieben war, sieht man noch deutlich auf der Photographie.

Drei von diesen Fenstern waren nur zweiachsig, auf sie übertrug Wild je eine Hälfte des Kramerfensters. In den Dreiachsigen aber nahm er merkwürdige Veränderungen vor. Die Auferstehung ist aus Teilen der Ulmer zusammengestellt und um die Erscheinung Christi als Gärtner bereichert. Diese Szene rechts bewog ihn den Auferstehenden aus der Mitte etwas zu verschieben, den jüdischen Soldaten aber, der in Ulm rechts ins Knie fällt und mit der Hand die Augen abblendet, einfach im Spiegelbild links anzubringen. Ebenso ist die Rückenfigur nach links verschoben. Bei der Beschneidung aber hat er die auf zwei Achsen verteilte Szene aus Ulm vollständig unverändert wiederholt und rechts einfach das rechte Seitenschiff des Tempelinnern symmetrisch ergänzt, den Raum aber von Figuren leer gelassen — nur eine große Bank füllt den Vordergrund aus. Er muß es sehr eilig gehabt haben.

Der Menge nach hat diese Lieferung für Straßburg das übertroffen, was sich von Wild im Ulmer Chor erhalten hat.

Bruck sagt nach der Einzelbeschreibung als Resumé: «Der Stil der Glasgemälde der Magdalenenkirche ist . . . bestimmt vor allem durch den Einfluß der Kunst Martin Schongauers. An diesen, der 1473 sein herrliches Gemälde, die Madonna im Rosenhag . . . ausgeführt, hatte sich eine ganze Schule angeschlossen und kein gleichzeitiger Künstler am Oberrhein konnte sich dem Einfluß seiner Werke entziehen. Dies gilt auch von dem Meister der Magdalenenfenster. Man kann nicht sagen, daß sie direkte Nachahmungen nach Schongauerschen Stichen sind, aber sie sind aus der Nachempfindung von Geist und Auffassung des großen Meisters entstanden und es ist anzunehmen, daß der Künstler Martin Schongauer nahe gestanden hat . . .

Die Monumentalität der Figuren, . . . die breite mächtige Gewandbehandlung, der abgerundete Gesichtstypus, die wohl abgewogene Verhältnismäßigkeit, der große Reichtum der Erfindung, das Anbringen von kleinen genrehaften Szenen, wie die zu Füßen Marias spielenden weißen Häschen, die schlichte

Auffassung der Jungfrau selbst, wie wir ihn bei der Maria auf der Rasenbank, umgeben von dem ganzen Reichtum der blühenden Natur, begegnet sind, das alles ist auf das Studium Martin Schongauerscher Kunst zurückzuführen, wie zugleich die Einzelheiten auf ihn hinwiesen. Unverkennbar und besonders in den Typen ersichtlich ist aber andererseits auch der nahe Zusammenhang, in dem der Künstler mit dem Meister von 1461 und dem der Katharinalegende steht. Aus deren Richtung ist es hervorgegangen und hat sie mit Schongauers Stil verschmolzen.»

So richtig der Hinweis auf Schongauer ist und das Meiste von dem, was Bruck hier schrieb, so entschieden und nachdrücklich will ich den Schluß des Absatzes als haltlos anstreichen. Nicht um das äußerst verdienstvolle Werk zu mißkreditieren, sondern um einen prinzipiellen Fehler zu verweisen, der sich in der kunstgeschichtlichen Einzelliteratur nur zu leicht einstellt.

Aus dem Bedürfnis einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu erkennen, wird der Schwabe Hans Wild, der seine Typen von Syrlin hat, zum konsequenten Nachfolger elsässischer Meister gemacht, und wenn sich zufällig außer den Werken der Magdalenenkirche nichts von Hans Wild erhalten hätte, so würde der Schwabe in der elsässischen Kunstgeschichte als Elsässer fortleben. Ich betone das aus zwei Gründen so stark: erstens weil der Schwabe Hans Wild auch gleichzeitig als echter Franke, als Nürnberger reinsten Wassers, in der kunstgeschichtlichen Literatur existiert, zweitens aber, weil ich aus dem Ort, an dem ein Kunstwerk erhalten ist, in keinem Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts bindende Schlüsse über die Heimat und künstlerische Herkunft des Meisters ziehen will und deshalb von Glasgemälden in Bayern und in Schwaben lieber spreche, als von bayrischen und schwäbischen Glasgemälden. Wenn man aber ausnahmsweise über die künstlerische Herkunft und Schulzugehörigkeit eines Meisters sicher ist, so ist es hier bei Hans Wild der Fall.

Dies führt zu einer weiteren Betrachtung. Gelegentlich findet sich die Anschauung vertreten, die alten Glasmaler wären fahrende Leute gewesen, die ihren Ofen aufstellten, wo sich ein Auftrag fand. Hans Wild wäre demnach mit seinem Ofen und dem sonstigen Zubehör in den Jahren 1479, 80 und 81 in Tübingen, Ulm, Straßburg und Salzburg gewesen. Man übersieht dabei, daß die Farben eines Glasmalers bis zu einem hohen Grad vom Material abhängen, das er verwendet, und das er zum großenteil aus der nächsten Umgebung bezieht. Bei einem Wandern der ganzen Hütte wäre die Identität der Zeichnung möglich, die der Farben aber unmöglich [1]. Dieselbe Beobachtung schlägt auch die Annahme nieder, ein anderer Glasmaler habe Wild an einem entfernten Ort kopiert. Das nächstliegende und selbstverständliche ist, daß die Stifter, die jedenfalls sehr begütert waren, also wahrscheinlich weite kaufmännische Beziehungen hatten, Ulm, den wichtigen Handelsplatz kannten, bei dem berühmten Glasmaler die Bestellungen machten, der zur Ausführung nichts weiter brauchte, als die genauen, maßstäblichen Architekturzeichnungen, d. h. die Aufrisse der Fenster, der aber selbst weder vorher eine weite Reise unternehmen mußte, noch gar mit seiner ganzen Werkstatt, der auch selbst das fertige Werk am Bestimmungsort nie gesehen zu haben braucht.

Je weiter die Orte auseinanderliegen, umso unwahrscheinlicher wird es, daß der Meiser, der nicht einmal die Zeit fand, völlig neue Kartons zu zeichnen, noch weite Reisen mit dem ganzen Stab von Gesellen und allen Werkzeugen, die zur Ausübung seiner Kunst gehörten, gemacht hat. Und wenn ich annehme, daß mit meiner Aufzählung das erhaltene Opus des H. Wild nicht erschöpft ist, daß, wenn ganz Deutschland und Oesterreich erforscht sind, sich noch mehr von ihm wird finden

[1] In unseren Tagen kommt ein Aufstellen des Ofens im Orte des Bestellers vor.

lassen, so bleibt der Gedanke übrig, daß das erhaltene Opus vielleicht ein Zehntel des tatsächlichen vorstellt.

Das Augsburger Fenster ist bereits von Dirr als eine Wildsche Arbeit erkannt worden: «Das Domfenster dürfte wohl kaum das Produkt einer Augsburger Werkstätte sein. Denn seine Darstellungen, eine Verkündigung, eine Anbetung des Kindes, und eine Krönung Mariens zeigen in ihrer ganzen Anlage, in Zeichnung und Farbe, die nächste Verwandtschaft mit den Hans Wild zugeschriebenen Glasgemälden im Ulmer Münster. Sie steigert sich in manchen Einzelheiten bis zu solcher Gleichartigkeit, daß es gerechtfertigt erscheint, den Ursprung des Domfensters nach Ulm zu verlegen[1].»

Das Fenster befindet sich im Augsburger Dom im linken Seitenschiff; hat vier Achsen und drei Zeilen und Maßwerk. Die erste Zeile ist neu, hier müssen sich Stifter, Wappen und Heilige unter Baldachinen befunden haben. In 2, 3 a, b Verkündigung, in 2, 3 c, d Weihnacht, im Maßwerk die Krönung Mariae. Die Verteilung entspricht dem Schema, das Wild für vierteilige Fenster in Tübingen und Ulm gefunden hatte. Die Baldachine in den zwei unteren Szenen sind identisch, beide weiß und ziemlich streng. Es sind je zwei Kielbogen aneinandergereiht, die auf den Bildrändern auf Fialen (!) ruhen, an deren Diensten Blätter wachsen. Auf den Kämpferpunkten der Kielbogen stehen die bei Wild üblichen Propheten, also vier, die sich identisch im Nachbarrahmen (3 c, d) wiederholen. Die Propheten sind paarweis zueinandergekehrt und sind farbig im silbrigweißen Rahmenwerk. Die Kielbogen enden statt der Kreuzblumen in Blumenbüschel, eine Horizontale unter diesen schließt den Baldachin ab, Blumengewirre füllt die eigentliche Baldachinwand zwischen dem Kielbogen und dem horizontalen Abschluß. Ueber diesen erscheinen hier noch

[1] Pius Dirr, Glasgemälde Hans Holbeins des Aelteren, im Münchner Jahrbuch d. b. K. 1909, I, S. 36.

Engel auf rotem Grund, wie über eine Brüstung gelehnt zu dreien, singend.

Die Verkündigung geht in einer Stube vor, deren grün und rotvioletter Fußboden mit dem in Ulm (und München) übereinstimmt. Die Fließen sind mit einem vertieften Maßwerkmuster geziert, das das Gehen auf diesem Boden nicht gerade angenehm machen würde. Die Szene selbst ist wesentlich anders gedacht, als die anderen Verkündigungen Wilds. Gottvater mit dem Kopftypus des Jesse schwebt zwischen zwei Engeln in blauen Wolken groß und nahe, ein dunkelroter Mantel breitet sich über das violette Gewand. In den gelben Strahlen, die von ihm ausgehen, schwimmt die Seele Christi hinter der Taube, die gegen Marias Kopf stößt. Marias weißer Mantel über blauem Gewand mit den typischen, reichen, tiefen Falten, die gelben Haare, die gelockt auf die Schulter fallen, lassen Wilds Hand erkennen. Der Kopf ist modern (relativ sehr gut ausgefallen). Hinter ihr und dem Engel steht in der Mitte der Stube eine gelbe Bank mit grünen und violetten Polstern.

In der Weihnachtsszene erinnern die romanischen Würfelkapitäle an Ulm. Auch hier ist alles neu gezeichnet. Das Kind liegt in einem gelben Kistchen, das mit weißen Linnen ausgefüttert ist, ein rechtes kleines nacktes Kind mit stark angezogenen Beinen. In den Lüften über der Verkündigung, an den Hirten, die Wild stets oben rechts anbringt, schweben zwei Gruppen von je drei singenden Engeln mit Noten und Text.

Im Maßwerk stehen seitlich. ruhig und prächtig, Engel mit Musikinstrumenten, mit grün-blauen Pfauenfederflügeln (innen weiß), die Füße im fallenden Schleppgewand. Der tiefblaue Wolkengrund überzieht die ganze Maßwerkpartie in deren Mitte Gottvater und Gottsohn sitzen. Christus im dunkelroten Mantel über hellblauviolettem Gewand, Gottvater in rotviolettem Mantel über hellblauviolettem Gewand. Goldene Säume, Mantelschließen, Kronen und Nimben vollenden die Pracht (Ausschliffmuster ist nicht vorhanden). Vor dieser dunkelfarbigen

Gruppe kniet Maria in ihrem weißen Mantel und oben schwebt die weiße Taube.

Die roten Mäntel fallen hier nicht aus dem Gesamtfarbenklang des Fensters heraus, sie sind tief dunkel, stellenweise fast schwarz, teils wohl von vornherein dunkler als in Ulm, teils stark nachgedunkelt durch Schmutz. Ein Putzen würde hier schaden.

Unter Maria schwebt ein Stundenglas mit Schriftband, worauf in der Majuskelschrift der Wildinschrift die Worte stehen: Die Ziet all hin. Alle übrigen Inschriften (in gotischer Minuskel) sind kunstgeschichtlich bedeutungslos.

Auf der Straße des Salzhandels, die von Salzburg nach Ulm über Augsburg führt, findet sich dann in München die nächste der großen Kompositionen, das genannte Scharfzandtfenster in der Münchner Frauenkirche.

Das Fenster ist vollständig erhalten, aber auch nicht mehr im ungestörten Zusammenhang. Die untersten zwei Zeilen wurden herausgenommen, einem neugotischen Altar zuliebe, der so hoch hinaufstrebt, daß diese Zeilen verdeckt wurden Die Scheiben sind jetzt im Nachbarfenster angebracht XI r 9, 10 a—e, direkt unter dem Rest des Herzogenfensters und machen in dieser unmittelbaren Nähe den Unterschied der bayrischen und schwäbischen Glasmalerei sehr deutlich.

Denkt man sich die Predella richtig wieder an die ursprüngliche Stelle gebracht, so ergibt sich folgende Gesamtdisposition des Fensters: es ist fünfachsig und 22 zeilig, darüber Maßwerk. Ueber der Predella, die zwei Zeilen hoch ist, folgen vier Bilder, jedes samt Baldachin fünf Zeilen hoch. In der Predella rechts und links je ein Wappenschild auf blauem Damastgrund in weißem naturalistischen Rahmen (a und e). In b und d die Stifter mit ihren Patronen unter strengen, ebenfalls weißen Baldachinen. Stifter und Patrone wenden sich symmetrisch zur Mittelscheibe c, in der der Erlöser steht in gelbem Rahmen.

In der darüber folgenden Szene: Rupertus thronend, umgeben von den Vertretern der Stände; umrahmt von gelbem, schweren, strengen Rahmenwerk, vollständig im Sinne des schwäbischen Schnitzaltars XII, 1—5 a—d[1]. Zeile 6—10 Darbringung in weißem sehr naturalistischem Rahmen, Zeile 11—15 Anbetung des Kindes (Weihnacht) in gelbem, strengen Rahmen, 16—20 Verkündigung in weißem naturalistischen Rahmen.

Gegen Wilds sonstige Gewohnheit geht die Erzählung von oben hinunter. Als Grund dafür ist anzusehen, daß die figurenärmste Komposition hinaufgehörte, um dort noch klar unterscheidbar zu sein, und das war bei diesem Programm die Verkündigung, die hier auf zwei Figuren, Maria und den Engel reduziert ist. Aber alle Szenen bis hinunter, spannen sich über die ganze Fensterbreite. Nicht nur der Rupertus mit den Ständen, für den das Jessebild in Ulm eine Art Vorstufe bildet, sondern auch die übrigen Stockwerke — es war aber auch wenig anderes übrig, denn eine Zweiteilung wie im vierachsigen Ulmer Fenster war bei den fünfachsigen Fenstern ausgeschlossen. Es wäre nur möglich gewesen fünf schmale Bilder nebeneinanderzusetzen, entsprechend den je drei schmalen Bildern in den Unterteilen des Ratsfensters in Ulm und der Fenster in der Straßburger Magdalenenkirche. Der Schritt zu einer derartig großzügigen Komposition, die einfach vier Bilder gleichen Maßstabs und nur verschiedene Figurenfülle übereinander baut, war ein letzter Schritt in der Kunst des Hans Wild. Die Frauenkirche mußte aber mit ihren außergewöhnlichen Fensterformaten zu so einer Lösung führen; die Reihenfolge der Fenster des bayrischen Herzogenmeisters zeigt, daß dieser zu demselben Resultat kam, und wenn sein Fenster links vom mittleren Chorfenster (XII l) als Pendant zum Scharfzandtfenster XII r auch nur wenige riesige Szenen aufbaute, so ist bei dem

[1] Ich zähle hier der Bequemlichkeit wegen als Zeile 1 die erste jetzt sichtbare, die tatsächlich als Zeile 3 zu zählen wäre, wenn der Altar einmal fortgeschafft würde.

Mangel genauer Datierungen offen zu lassen, welcher Meister vom anderen lernte, oder ob jeder unabhängig und gleichzeitig zu dieser Lösung kam. — Hält man an der Annahme fest, daß Wild in Ulm blieb, und München gar nicht besuchte, um das Fenster zu entwerfen, so wäre wahrscheinlich, daß der Bayer von H. Wild das Prinzip übernommen hat; sein Fenster würde dann nach der Scharfzandtstiftung entstanden sein.

Der Trieb nach Klarheit ist von diesem Höhepunkt aus gut zurückzuverfolgen über das Ratsfenster zum Tübinger Fenster. Er befriedigte sich durch einen immer wachsenden Maßstab der Einzelbilder. Frühere Jahrhunderte hatten darin noch viel energischer zugegriffen, die Kaiserbilder und der ungeheure Christophorus im Straßburger Münster gehen weit über Wilds Maßstab hinaus. Innerhalb der spätgotischen Kunst aber bedeutet Wilds Maßstabsteigerung einen letzten Schritt, der in der Frauenkirche selbst und dann in Landsberg a. L. und Straubing ähnliche Leistungen auslöste.

Günstig für die Schönheit des Fensters war diese Steigerung nicht. Wild hat von Anfang an sich Mühe gegeben, die Verbleiungen mit den Konturen zusammenzulegen. Da er sehr große Glastafeln herstellen konnte, verschwinden die Verbleiungen immer mehr, die Ausschlifftechnik, die reichliche Verwendung von Silbergelb, die regelmäßig Haare, Krone und Nimbus, Gesicht und Hals in einem Glasstück zuläßt, die auf blauem Glas aufgetragen Grün erzeugt, reduziert das trennende Netz der schwarzen Bleie und läßt Farben direkt zusammentreffen, die an den gemeinsamen Grenzen sich überstrahlen und deshalb weich verschwimmen. Die Größe der Zeichnung schließlich machte die Maschen des Verbleiungsnetzes nicht nur größer, als dem Auge angenehm ist, sondern ließ auch ein gröberes Arbeiten im Detail zu, die Gesichter sind — auch wo sie gut erhalten sind, oft summarisch in ihrer Modellierung. Ein gleich liebevolles Ausarbeiten der 110 Scheiben dieses Fensters war aber auch deshalb ausgeschlossen, weil

hier sicher die Werkstatt einen großen Anteil an der Ausführung hatte. Die Einzelheiten, die Wild selbst gemacht hat das Gewand des hl. Rupertus und einige der Baldachinfigürchen, wie die Afra, der Urban etc., sind von der höchsten Schönheit und vollständig gleichwertig mit der Maria im Stammbaum Jesses in Ulm.

Die Baldachinfigürchen haben sich hier schon zu richtigen Figuren ausgewachsen. Sie sind zwar immer noch einhalbmal kleiner als die Figuren der Szenen selbst, aber relativ viel größer als in der Bubenhofenscheibe. Im ersten und zweiten Geschoß stehen je drei, im dritten vier, zwei davon über den seitlichen Kämpferpunkten, zwei an den Knickkanten des perspektivisch vortretenden Baldachins, alle in voller Farbenpracht, St. Urban im untersten rechts mit kostbarem, roten Mantel, mit weißem und gelbem Muster. Unten Magdalena, Agnes neben Urban, über der Darbringung Dorothea, Afra, Heinrich (?), über der Geburt Christi Georg, Jakobus (?), Katharina, Barbara.

Für die Identifizierung Wilds ist St. Georg am wichtigsten. Er ist tatsächlich wieder der engelhafte Jüngling mit dem Band um das überreiche Haar, der Mittelrosette auf der Stirn und der Rüstung genau wie in Tübingen, nur hat er rote Schnabelschuhe und ein rotes Kreuz auf der Brust. Er steht auf dem Drachen und dieser hat — was entscheidend ist, dieselbe stachlige Haut, wie der Drache im linken Chorfenster in Tübingen. Die Farbe des Drachen, blau und grün schillernd, stimmt mit der des Uracher überein.

Dieselbe Rüstung wie St. Georg trägt wieder der Ritter, der rechts von St. Rupertus steht (im untersten Bild), während die übrigen Gewaffneten verschiedene Helme tragen. Auf der linken Seite steht die Geistlichkeit, in der Mitte sitzt Rupertus auf einem gotischen, grauen Thron, dessen Armlehnen Löwen, dessen Rücklehne Putten schmücken, letztere von Schongauer entlehnt[1]. Im Ganzen ist die gedrängte figurenreiche Szene

[1] Stich B. 15.

jedenfalls eigenste Erfindung von Wild. Das Prächtigste ist Rupertus' Gewand. Der rote, grüngefütterte Mantel ist mit gelbem Muster geschmückt. Die Säume gelb mit Perlen besetzt, die Fransen blau und grün. Die Mantelschließe auf der Brust ungewöhnlich groß, Gold mit Perlen, und mit dem Haupt Christi bemalt. Das Gesicht des Heiligen ist fast völlig zerstört. Im Nimbus Schrift, stark zerstört: Heiliger . . . hilf . . . Vom erhöhten Teil des Chores, hinter dem Hauptaltar ist das Gemälde gut zu sehen, man kann im Genusse der unbeschreiblich edelsteinartig leuchtenden Farben schwelgen. Aber gerade hier muß man sich klar werden, daß nur einzelne Partien eigenhändige Meisterarbeit sind, daß neben solchen im selben Bild Arbeiten helfender Gesellen, vielleicht herangereifter Söhne des Meisters stoßen. In der Gesamtverteilung der Farben scheint auch dies Glanzstück nicht ganz aufzugehen — die Personen selbst aber wissen ebensowenig wie sie sich bewegen sollen, wie die knieenden Heiligen im Himmelfahrtsbild des Ratsfensters zu Ulm; wie dort scheinen einige Figuren teilnahmslos, zerstreut, sie sehen aus dem Bilde heraus; sie sehen und stehen ziellos zu einem lebenden Bild zusammengerückt.

Das Herausfallen der roten Partien steigert sich dann in den oberen Bildern; in der Darbringung ist es das Rot der Magd mit den Tauben, in der Verkündigung das Rot im Mantel des Verkündigungsengels.

Die Darbringung ist ohne jede Anlehnung an die in Ulm neu erfunden. In einem gewölbten Raum mit gotischen Fenstern steht in der Mitte der Altar, auf dem ein goldener Schrein in Form einer gotischen Kirche eine Art Altaraufsatz bildet. Josef reicht das Kind dem Hohenpriester über den Altar hinüber, so daß das Kind die Bildmitte einnimmt. Das Gewand des Hohenpriesters ist mit Ausschliff gemustert, hinter ihm um ein Stehpult stehen noch drei Priester, der vorderste nach jenem jüdischen Modell, das in Ulm verwendet wurde, und nochmal in der Friedhofkapelle zu Salzburg als Propheten-

figur vorkommt. Links hinter Joseph die Frauen, unter denen die ältliche Maria sehr zurücktritt. Die Frauen tragen Kerzen mit roten Flammen — eine Flamme raucht in dicker, brauner Wolke. Auf den Stufen des Altars beschnuppern sich zwei Hunde, die einem Schongauerschen Stich entnommen sind[1].

Die Anbetung des Kindes ist hier, trotz aller Anlehnung an die in Ulm und Tübingen, reicher und ausgewogener geraten. Ein gelbes Dach deckt die Szene, der Stall ist so verfallen, daß die Landschaft überall durchschaut. Vorn steckt ein Weidengeflecht einen Kreis ab, in dem Maria, in dunkle Kleider gehüllt, kniet (rotviolett mit blauem Mantel). Auf dem Zipfel des pompösen Mantels liegt das Kind mit kurzen, angezogenen Beinen in der Mitte des Bildes, Josef und Engel bilden das Gegengewicht gegen Maria. Mit Engeln ist nicht gegeizt. Die zwei Tiere (der Esel ist zu lang geraten, er kommt halb hinter Maria zum Vorschein) vervollständigen die Szene, zu der von links noch Leute eilen[2]. Rechts oben der Hirte mit dem Verkündigungsengel. Drei Engel schweben singend in der Luft. Die Landschaft schließt mit einer langgestreckten Stadtsilhouette, in jener Art von Außenansicht mittelalterlich befestigter Städte, die Wild schon in der Tübinger St. Georgsszene vorgebildet und in Ulm etc. mehrmals weiter variiert hatte.

In der Verkündigung kniet Maria links im selben dunkeln Gewand wie in der Geburtsszene. Demütig wendet sie sich von ihrem Pult zu Gabriel zurück, der auf der anderen Seite der leeren Mitte niederknixt, umrauscht von dem breiten, blauen Mantel, den die große, gelbe Agraffe zusammenschließt. Der Haupteindruck des Bildes ist mit dem Satz ausgedrückt: rechts Blau, links Rot. Die Stube ist prunkvoll idealisiert. Den Fußboden zieren die violetten und grünen Fließen wie in Augsburg. Die hintere Abschlußwand ist ganz aufgelöst; sie besteht

[1] Stich B. 15.
[2] Vgl. Schongauers Stich B. 5.

aus einer Balustrade von Vierpässen, darüber die Maßwerkpfosten. Ueberall sieht man in die weitläufige Landschaft. Durch die Türe rechts, durch die der Erzengel geflogen ist, sieht man Turm und Bäume und Haus. Hinter der durchbrochenen Wand Wiesen und Wälder und eine Burg. Im Maßwerk folgt noch unbedeutendes Ornament, gelbe Ranken auf blauem Grund und der Wappenlöwe in b und d, wie in den Scheiben XI r, 9 e.

In München fällt dies Fenster mit seinen Bildern, die wie schwäbische Schnitzaltäre sich übereinander aufbauen, mit ihrer fast aufdringlichen Klarheit ganz heraus aus der Reihe der anderen. Genau so fällt in Nürnberg im Chor der Lorenzkirche das Volkamerfenster heraus aus der Reihe der fränkischen Arbeiten. Es ist Wilds vollkommenstes Werk in der Reihe der erhaltenen, großen Kompositionen Tübingen, Ulm, Salzburg, Augsburg, München und wohl das letzte, wenn man es mit Schinnerer in das Jahr 1487 verlegt[1].

Sechs Achsen — sechs Zeilen. Von den Steinpfosten ist der erste und fünfte stärker als die mittleren, die Komposition nimmt aber keine Rücksicht darauf. Die unterste Zeile dient als Predella, deren zwei Mittelscheiben je zwei stehende Heilige, deren zwei Paar Seitenscheiben das Stifterehepaar und seine Kinder darstellen. Jede Scheibe mit schwebenden Baldachinen, die äußersten zwei in a und f identisch, weiß, streng mit drei ebenfalls weißen Baldachinfigürchen selbst unter Miniaturbaldachinen, wie in den Bubenhofenscheiben. Die nächsten Baldachine wieder einander identisch in b und e, ebenfalls weiß, von anderer Form als die äußeren und ohne Figürchen (gekreuzte Kielbogen). Die mitteren zwei mit sehr flachen, rosabräunlichen Kielbogen (Steinfarbe bei Wild).

Ueber dieser Predella folgen nebeneinander drei Bilder jedes auf zwei Scheibenbreiten ausgedehnt. Aber während die

[1] J. Schinnerer, Die kirchl. Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg Münchner Dissertation 1908, S. 32.

zwei seitlichen Bilder schon in der nächsten, der dritten Zeile mit gelbem, strengen Schwebebaldachin schließen, setzt sich das Mittelbild: der Stammbaum Jesse, noch in der vierten Zeile fort, kragt seitlich um eine Scheibenbreite über die abgeschlossenen Seitenbilder aus und hat seine Baldachinkrönung erst in der fünften und sechsten Zeile. Die Eckscheiben der vierten Reihe, die noch übrig blieben, füllte Wild mit den Paaren von stehenden Heiligen, die er immer wieder etwas anders, im Prinzip immer wieder gleich empfunden, so oft gemalt hat. Auch diese Heiligenpaare bekommen ihren Abschluß erst in den zwei darüber folgenden Zeilen, in Baldachinen, deren schwebende untere Schlußstücke mit Schilden zugedeckt sind wie in München und neben den Köpfen der Heiligen beginnen. Daß diese seitlich isolierten Darstellungen ihre isolierten, eigenen schmalen, hohen Baldachine haben, gelb und relativ streng, stark durchbrochen, auf dem blauen Damastgrund (ähnlich wie Salzburg), erscheint selbstverständlich. Man erwartet nun für die Jessedarstellung entweder einen zusammenfassenden, breiten Baldachin oder vier gleiche, welche die Zusammengehörigkeit der darunter befindlichen vier Scheiben betonte. Keines aber ist der Fall. Es sind vier Einzelbaldachine, die symmetrisch sind. Die mittleren zwei sind gelb und streng, die äußeren in b und e sind weiß und naturalistisch. So geht ein ausgesprochenes Mißachten des Gefühls für das Durchziehen von Achsen durch die ganze Komposition. In der Predella sind sechs Bilder verteilt, darüber folgen über den nicht aufeinander bezogenen Außenbildern einheitliche Seitenbilder, über diesen greift das Mittelbild halb über, und zuletzt kümmert sich die Baldachinausteilung nicht um die Zeile darunter. Diese Unstimmigkeit entspricht aber jenem Grundgefühl der Spätgotik, die auf des Flächig-Malerische ausging und die Fläche beliebig teilen kann ohne Rücksicht auf alle innere organische Zusammengehörigkeit. Und dieser freie Geist, dem Fläche alles ist, verbindet sich hier mit dem

äußersten Streben nach Naturalistik, perspektivisch plastischem Herausarbeiten des Einzelnen. Für Wild lag darin kein Widerspruch. Wenn die Italiener jener Tage aus dem gesteigerten Sinn für das Plastische die äußerste Kultivierung des Organischen folgerten, sah der nordische Meister im Plastischen nur ein Mittel mehr die malerische Unruhe zu steigern.

Erreicht ist eine einzige glitzernde Fläche von schimmernden Farben, in der sich das Auge wohl an Einzelheiten weiden kann, aber ohne sich an bestimmte Stellen gebunden zu fühlen. Wer das Werk studieren will, wird merken, wie schwer es ist, vom Genießen sich loszureißen und zum Studieren zu kommen. Das Auge gleitet immer weiter, es will schweifen, nicht stille halten.

Als malerische Leistung geht das Werk über alle vorausgenannten Glasgemälde hinaus, in Farbenpracht und Technik, in reiner Schönheit der Details steht es den Ulmer Werken mindestens gleich.

Ich kann mich für die Einzelbilder kurz fassen, da Schinnerer schon eine ausführliche Beschreibung gegeben hat. Dargestellt sind, außer den Stiftern und vier Heiligenpaaren, als Mittelbild der Stammbaum Jesse, zu dem im Maßwerk Gottvater zwischen Engeln inhaltlich näher gehört, und seitlich St. Georgs Kampf mit dem Drachen und das Martyrium St. Sebastians.

Schinnerer muß den Zusammenhang mit Wild geahnt haben. Er stellt es flüchtig mit anderen Werken Wilds zusammen, aber eigentlich nur um zu sagen, wie viel besser der Nürnberger Meister ist. «Die Wilderschen Fenster in Ulm, von denen das eine ja dasselbe Thema behandelt, oder die Glasmalereien in der Münchner Frauenkirche, wie die in der Magdalenenkirche zu Straßburg, die doch bis auf Einzelheiten der Ornamentik stilistisch genau dem Volkamer Fenster entsprechen, besaßen wegen der einförmigen Gestalt des Fensterrahmens, welche nur gestattete, die einzelnen Szenen übereinander zu

reihen, gar nicht die Vorbedingungen, die in Nürnberg zu so schönen Ergebnissen führten [1].»

Schinnerer fragt dann nach dem Meister und findet mit Wohlgemuth keine Uebereinstimmung, obwohl die Figuren des Stammbaums in Schedels Weltchronik ihre Parallele hätten; er findet, daß das Volkamerfenster «rein zeichnerisch, — nicht nur kunstgewerblich — höher steht, als die gemalten Altarbilder der Nürnberger Schule. Doch würde das nicht ausschließen, daß die Visierungen wenigstens der figürlichen Teile in der Wohlgemuthschen Werkstatt gemacht wurden, denn die Wohlgemuthschen Altäre sehen einander ebenso unähnlich wie das Volkamerfenster und der Peringsdörfer Altar . . .[2]»

Wenn nun der Glasmaler das Hauptverdienst an der Pracht der Arbeit trägt, so wird weiter geschlossen, daß die Arbeitsteilung während der Verglasung des Lorenzer Chors sich ausbildete, daß der Maler technisch durch diese Arbeitsteilung außergewöhnliche Fortschritte machte und zuletzt wird gefunden, daß die übrigen Glasgemälde des Chores technisch und kompositionell die Vorstufe des Volkamerfensters bilden.

Das ist genau der gleiche Fehler, den Bruck gemacht hat, dem dieselben Typen ebenso verwandt seinem Meister von 1461 und seinem Katharinenmeister vorkamen, wie Schinnerer mit der Weltchronik Schedels. Es ist ein Irrtum, der sehr verzeihlich sein mag, weil er aus dem starken Trieb entspringt das Wesentliche, den Entwicklungszusammenhang, zu erkennen, aber gefährlich ist er darum doch[3].

Daß tatsächlich nur Wild dies Fenster gemacht haben kann und weder Wohlgemuth noch Pleydenwurff Visierungen der Figuren gemacht haben, noch einer der Nürnberger Glasmaler die Farben, die Komposition, die Baldachine, ist mir

[1] l. c., S. 38.

[2] l. c., S. 38.

[3] Schinnerer steht in diesem Punkte noch unter der Nachwirkung von Thodes Vermutungen: Die Malerschule in Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt 1891, S. 178. Er hält auch neuerdings seine Meinung fest im Repert. f. K. Bd. XXXIII (1910), S. 158.

so einleuchtend, daß es mir nicht nötig scheint, alle Uebereinstimmungen aufzuzählen[1]. Ich muß es trotzdem tun.

Die Idee der Predella, die Baldachine in 1 a und 1 f analog den Bubenhofenscheiben. Die Kostüme im allgemeinen, die Falten, die phantastischen Kopfbedeckungen, Kopftücher, welche die Ohren bedecken mit Mützen und Kronen darüber bei den zwölf Vorfahren Christi. Die Typen dieser Vorfahren, der jüdische Kopf in 3 d, der Kopf des Jesse, des Gottvater. Das Prachtgewand mit Ausschliffmuster, die dicken Haarbauschen der Männer, die langfallenden, offenen, gelockten Haare der Frauen, die unendliche Anmut der Madonna nach demselben Modell wie die im Ulmer Jessebild. Der Stamm, die Blätter, die Kelche des Stammbaums wie in Ulm. Der gleiche Stil der Baldachine, ihr Wechsel von gelb und weiß von streng und naturalistisch. Die landschaftlichen Hintergründe, die fernen Stadtbilder. — Alles hat die vollständigsten Analogien in Wilds anderen Werken.

Wen der Stammbaum Jesses nicht allein schon überzeugt, der vergleiche die St. Georgsszene. Das Pferd wiederholt mit seiner Kopfwendung, seinem Federschmuck das des Martin im Ulmer Ratsfenster, der Hintergrund, die Jungfrau erinnern stark an den Hintergrund, die Jungfrau der Tübinger Georgsszene. St. Georg ist derselbe geblieben, noch immer der Jüngling mit dem Engelgesicht, mit den Locken, die oben ein Band zusammenhält, mit der Rosette in der Mitte der Stirn, Locken, die weit auseinandergehen, wie die Locken eines Simson, noch immer hat er dieselbe Rüstung mit den Achselrosetten, die rote

[1] Nach Beendigung dieser Arbeit teilte mir Herr Direktor von Falke mit, daß er die Verwandtschaft des Volkamerfensters mit den Ulmern bereits ausgesprochen hat; vgl. in Lehnerts Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes I, S. 414: «Hauptwerke dieses Spätstils sind die Ulmer Fenster von Hans Wild 1480, die augenscheinlich von demselben Meister gezeichneten sechs Fenster der Straßburger Magdalenenkirche von 1481 . . . und das damit eng verwandte Volkamerfenster von 1493 in Nürnberg.»

Schwertscheide wie in München. Der Drache ist kurz wie in Urach, dem Platz gemäß kleiner als in Tübingen, der Kopf ist aber derselbe, dieselben warzenartigen Stacheln, die an die Scheiben zum Eisschießen erinnern, bedecken seinen Leib.

Auch die Engel, die Wolken um Gottvater wiederholen frei die in Augsburg und sonst.

Zu alle dem aber kommt noch eine ganz ausgefallene Idee, die für einen Meister zeugt, der in Ulm lebte, nicht in Nürnberg. Nicht nur die zwei Baldachine der Predella haben Figürchen, auch in den Mittelbaldachinen der obersten Reihe 6, c, d stehen Figuren, sie sind farbig, wenn auch die Farbe sehr zurücktritt, sie sind groß — so groß beinahe wie die Figuren der Hauptszenen und die Heiligenpaare, sie stehen in der Mitte des Baldachins, so etwas kam ähnlich und doch sehr anders in Salzburg vor — aber diese Figuren sind vom vordersten Mittelpfeiler des Baldachins überschnitten — die Gesichter sind verdeckt — man möchte seitwärts hineinsehen, wie in ein wirklich plastisches Werk. Wild hatte dazu ein Vorbild in Ulm täglich vor Augen am oberen Teil des Sakramentshauses vor dem Chor des Münsters. Dort stehen drei Figuren in Baldachinen, vor ihnen gehen die Strebepfeiler herunter, die sie verdecken und so eng einschließen, daß es unbegreiflich scheint, wie sie hineingekommen sind, denn heraus können sie nicht. Vergleicht man dann zuletzt die Architekturform dieser Baldachine mit den zwei mittleren im Volkamerfenster, so findet man, daß sie mit geringen Aenderungen einfach abgezeichnet sind. Wild, der nie fremde Kompositionen verschmähte, der von Syrlin und Schongauer nahm was er brauchte, nahm auch von diesem Sakramentshaus was ihm gefiel. Aber nahm natürlich von einem Ulmer Vorbild, einem, das ihm nahe lag[1].

[1] Kratts Sakramentshaus in Nürnberg gab kein entsprechendes Vorbild und ist erst 1493 begonnen. Das Ulmer ist nicht genauer datierbar.

Und trotz all dieser Wiederholungen in der Gesamtdisposition, Wiederholungen und Anleihen in den Einzelheiten ist Wilds Arbeit doch ein Ganzes, ein Einheitliches, ein Meisterwerk, das neben so vielem Alten, das er rekapitulierte, viel Neues brachte, nirgends sklavische Kopie, immer dem neuen Fall gemäß neu aufgetragen, neu entworfen ist. Hier liegt es nahe mit größter Entschiedenheit zu erklären, daß bei Wild von Arbeitsteilung nicht die Rede sein kann. So sicher Wohlgemuth weder den St. Georg noch den Drachen in Tübingen und München, so sicher hat er denselben St. Georg und Drachen nicht in Nürnberg vorgezeichnet. Und nicht nur Wohlgemuth — jeder Tafelmaler jener Zeit scheidet aus, denn trotz allen Wiederkäuens, das Wild vorgeworfen werden kann, gab es damals überhaupt keinen Tafelmaler, der ihm gewachsen war, den er hätte brauchen können. Ein Maler, der so malen konnte, brauchte keinen vorgezeichneten Karton, ein Glasmaler, der so modellierte, so Falten und Haare und Gesichter ausführte, selbst malte, der war kein bloßer Techniker, wie ich mir überhaupt nicht vorstellen kann, daß ein anderer als ein Maler, die eigentliche Leistung eines Glasgemäldes geben kann.

Keine direkte Analogie findet sich in Wilds sonstigen erhaltenen Werken zur Szene des hl. Sebastian. Hier scheint er ganz neu[1]. Das Gewand des Diokletian ist wieder mit Ausschliffmuster geschmückt. Diese Muster, die so häufig vorkommen, sind einander alle ähnlich aber doch nie ganz gleich, im Volkamerfenster selbst kommt es fünfmal vor und jedesmal anders.

Nach dieser Reihe vorzüglich erhaltener, großer Kompositionen sind nun die Fragmente anderer großer Werke Wilds und seine kleineren Arbeiten anzureihen, soweit ich sie bisher gefunden habe.

[1] Beschrieben bei Schinnerer, l. c., S. 35.

Zunächst die zwei Fialenreste im Kunstgewerbemuseum in Berlin Nr. 91,244 und 91,245. In Falkes neuestem Führer dieses Museums[1] sind sie S. 24 genannt: «Zwei Felder mit Fialen und Ranken aus der Bekrönung großer Kirchenfenster in der Art der Ulmer Scheiben des Hans Wild XV. Jahrh.» Man darf ruhig sagen von Hans Wild. Zwei ähnliche Scheiben befinden sich im Kunstgewerbemuseum in Köln und ein fünftes Stück im Besitze von Herrn Böhler in München[2]. (Die Kölner Scheiben habe ich nicht geprüft.) Alle fünf stammen aus der Auktion der Sammlung Vinzent. Es ist möglich, daß auf diese fünf Fragmente eine Nachricht von Beck zu beziehen ist: «Die Fenster im großen Kapitelsaal des Münsters (sc. Konstanz) im oberen Stocke des östlichen Kreuzganges, zwar keine Figuren, sondern nur gotische Verzierungen in Schwarzlot nach Art der gotischen Tabernakelbekrönungen, aber von großer Farbenpracht, mit der Jahreszahl 1480, — wurden . . . im Laufe dieses Jahrhunderts mit Glasgemälden der Grabkapelle an den bekannten Sammler Joh. Nik. Vinzent daselbst um eine Kleinigkeit veräußert[3].»

Der Rest einer großen Komposition Wilds ist in der Kilianskirche in Heilbronn erhalten; es sind noch sechs Scheiben vorhanden, die in zwei einander gegenüberliegenden Fenstern des Chores eingesetzt sind; in II l drei zusammenpassende Scheiben, die ein Konsol, gelb auf blauem Grund, bilden, über diesem Konsol baute sich die verlorene Szene auf; in II r sind in a und c zwei einander gleiche Baldachinenden erhalten, im Charakter Wilds, und zwischen ihnen ein schwarzer Reichsadler auf gelbem Grund, ähnlich dem des Ratsfensters

---

[1] Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kunstgewerbemuseum, 15. Aufl. Berlin 1910.

[2] Ich verdanke diese Nachricht der Güte des Herrn Direktor von Falke in Berlin.

[3] Beck: Die Glasmalerei im «Ueberblick» etc. im Diözesanarchiv von Schwaben XIV (1896), S. 121.

in Ulm. Bei diesem steht die Jahreszahl 1481. Die naturalistischen Vögel, die im Konsol vorkommen, stimmen zu denen in München (über den Baldachinfiguren Dorothea und Heinrich 9a und 9e) und denen in der Salzburger Friedhofkirche. Interessant ist vor allem, daß hier der Schnitzaltar nicht fest aufstehend, sondern auf einem hängenden Konsol gedacht ist, ein Motiv, das sonst nicht vorkommt.

In Ulm ist in der Bessererkapelle im ersten Fenster links eine Einzelscheibe eingesetzt, die zwei weibliche Heiligen Katharina und Barbara in blaß rötlichviolettem Rahmen zeigt. Den Rahmen bilden Baumstämme auf Sockeln mit Kielbogen aus gekreuzten Zweigen; im Laub gelbe Knospen und zwei Baldachinfigürchen, hier in der Farbe des Rahmens, aber rechts und links schon richtige Bildchen: links ein Vogel, der vor einem ebenso großen Knaben flieht, rechts ein Vogel, der sich gegen einen Knaben verteidigt. — Die zwei weiblichen Figuren sind echt Wildsche Arbeit, die Katharina in rotem Mantel über gelbem Damastrock und schwarz-weißem Damastmieder. Gelbe Zöpfe. Barbara in blauem Damast mit grünem Mantel.

Neben dieser Scheibe ein hl. Hieronymus mit dem Löwen in der Studierstube, eine Werkstattarbeit (weißer Rahmen aus Astwerk, blauer Grund).

Vier vorzügliche Scheiben haben sich in Zabern im Fenster III erhalten[1]. Bruck versetzt diese Arbeit ins XVI. Jahrhundert[2] ohne das Jahrzehnt näher zu präzisieren. Sie gehören aber offenbar in die reife Zeit Wilds zwischen 1480 und 1490, ich glaube mehr gegen 90, wegen der Art des Rahmens, der hier schon einen flachen Bogen bildet, den Blätter umwuchern; ein sicheres Kriterium aber bietet dies Verlassen der Baldachinform für die Chronologie nicht. Aber auch die Figuren sind reif und spät sonst hätte Bruck sie nicht so spät datiert.

[1] Abgebildet sind sie sehr gut bei Bruck Taf. 71.
[2] Bruck, l. c., S. 141.

1 a, St. Margaretha in grünem Mantel über violettem Gewand in den zwei Nuancen, die für Wilds Werkstatt beweisend sind.

1 b, St. Ursula, am besten erhalten, in gelbem Rahmen — oben reiner Korbbogen — auf blauem Grund, sie steht frontal mit leicht geneigtem Kopf abwärts blickend, Pfeil und Buch in den Händen. Roter Mantel über grünem Gewand. Der Kopf ist sehr gut erhalten, mit vollen, schönen, lieblichen Formen, starken Lichtern, stark modelliert, im Geiste schwäbischer Plastik.

2 a, St. Johannes Baptista, ebenfalls gut erhalten, in weißem naturalistischen Rahmen. Johannes steht gegen rechts gewendet, barbeinig mit rotem Mantel über gelbem Fell. Sein gelbes Haar, seine Gesichtszüge erinnern entfernt an den Johannes der Bubenhofenscheiben.

In 2 b das Gegenstück, St. Christina, Kopf neu.

Bei der großen Lieferung für eine Kirche der elsässischen Hauptstadt ist es nicht überraschend in der Nähe Werke des gleichen Meisters zu finden. Zabern liegt nur etwa 33 km nordwestlich von Straßburg. Scheiden aber diese Scheiben aus dem eigentlich elsässischen aus, die Bruck am Ende des chronologisch geordneten Buches aufzählt, fällt auch die Scheibe fort, die als Arbeit nach Karton des Hans Baldung erwiesen ist, so entsteht der Eindruck, daß im Elsaß die Glasmalerei plötzlich ausgestorben war und daß deshalb Bestellungen nach auswärts stattfinden mußten.

Zu den späteren Arbeiten Wilds würde nach dem genannten unsicheren Kriterium auch eine Zeile in Oehringen (Jagstkreis, Württemberg) gehören[1]. Fenster rechts vom mittleren 2, a—c. In der Mittelscheibe die Madonna mit dem Kind thronend. Der Baldachin war silberweiß und ist rotviolett er-

[1] Eine flüchtige Besprechung und Aufzählung der Glasgem. v Oehringen bei: Boger, Die Stiftskirche in Oehringen Schwäbisch Hall 1885, S. 71.

gänzt (auch der grüne Grund ist neu). Rechts und links steht je ein Wildscher Engel mit einem großen Leuchter unter weißem Segmentbogen, den spätgotisches Blattwerk umwuchert.

Das Schönste aber vom späten Stil Wilds sind die zwei Scheiben im ersten Fenster rechts in der Kirche des Petersfriedhof in Salzburg, eine Madonna mit Kind und eine hl. Katharina.

Sie gehören kaum nebeneinander. Auf beiden ist zu erkennen, daß sie sich nach oben und unten in verlorenen Scheiben fortsetzten. Segmentbogen zwischen Pfeilern bilden das Rahmenwerk, die Pfeiler sind mit Hohlkehlen versehen, in denen die Rahmenfiguren stehen, die Wild sonst über den Kämpfern anbrachte. Bei Katharina auf schmalen Diensten zwei Propheten, der eine nach dem jüdischen Mann, der Wild oft Modell gestanden hat. Bei Maria zwei musizierende Engel (der r. etwas zerstört). Hier sitzen auch Engel auf dem Bogen; der Fuß des linken und das Gewand des rechten ist noch erhalten. Vom linken auch das Unterende des Saiteninstruments, das ebenso in Straßburg vorkam[1]. Unter den Engeln in der Hohlkehle Vögel an Blattkonsolen sich schmiegend. Beide Scheiben haben blauen Damastgrund, beide Figuren stehen auf großblättrigem Wiesengrund.

Katharina ist als entzückendes Modefräulein dargestellt mit reichem Kopfputz kokett und unheilig. Ihr Rock ist mit gelbem Damastmuster und weißen Blümchen geziert.

Maria sitzt in weißem Gewand und Mantel, vom Unterkleid ist ein Stück roter, gelb und weiß gemusterter Damast sichtbar geworden, durch die Bewegung des Kindes, das auf Marias Schoß kniet; der gesunde, wohlgeformte, nackte Knabe, mit einer Halskette. In der Linken hält Maria die Lilie, nach der das Kind langt. Marias Gesicht zeigt nicht die Formen der

[1] Trumscheit, Nonnengeige oder Mariengeige genannt.

Marien in Ulm und Nürnberg, es ist Schongauers Madonna im Rosenhag nachgebildet.

Die Scheiben sind verhältnismäßig klein, die Gefahren die der große Maßstab mit sich brachte, fielen hier fort. Mit der Erfahrung und Reife des vielbeschäftigten Meisters verband sich hier ein liebevolles Eingehen auf jeden Pinselstrich. — Es sind die vollkommensten Stücke, die Wild nebst den Jessebildern in Ulm und Nürnberg hinterlassen hat. Bei ihrer jetzigen Einglasung sind sie von der Empore sehr gut in der Nähe zu sehen.

Die Kirche ist 1491 vollendet worden. In dies Jahr etwa sind die Scheiben zu setzen.

Ein Kopf einer verlorenen Wildschen Scheibe ist gegenüber in einer späteren Scheibe Augsburger Stils erhalten. Hier ist St. Sebastian und St. Georg dargestellt. Diesem Georg ist der zu große Kopf aufgesetzt, der von seiner jetzigen Umgebung sehr stark absticht. (Trotzdem hat ein moderner Glasmaler es fertiggebracht, bei einer in Glas gemalten Kopie dieser Scheibe diesen Kopf genau so mit zu kopieren, wie im Kunstgewerbemuseum in Nürnberg zu sehen ist.)

Die Madonna und Katharina in Salzburg scheinen das Letzte zu sein, was von Wild erhalten ist.

Reichliche Spuren seines Einflusses, viele Werke seiner Schule sind mir nicht begegnet. Zwei Baldachinreste in Ingelfingen (OA. Künzelsau, Jagstkreis, Württemberg) im fränkischen Teil Württembergs, die selbst mit den (falsch zusammengesetzten) stattlichen Resten in Langenburg (OA. Gerabronn, Jagstkreis) zusammenhängen, einer Hohenloheschen Stiftung von 1499, zeigen die Nachwirkung.

Im Germanischen Museum in Nürnberg ist die Scheibe Nr. 116 als Scheibe des H. Wild zu bezeichnen. Der Katalog sagt: «Tafel mit Darstellung der Himmelskönigin zwischen zwei Engeln in einer Architekturumrahmung. Eines der hervorragendsten Werke vom Ausgang des Mittelalters.

Nürnberg (1490—1500) Br. 37 cm, Höhe 45 cm»[1]. Daß der Katalog sie für Nürnbergisch erklärt, ist kein Wunder, solange das Volkamerfenster für Nürnbergisch gilt.

Gegen Wild selbst spricht die winzige Kleinheit der drei Baldachinfiguren, das Kleinliche, das sich in manchen Zügen ausspricht, die Feinheit der Gloriole, die eher an jene Madonnenscheibe erinnert, die in Urach über der älteren Bubenhofenscheibe hängt. Die Abhängigkeit von Wild ist aber sehr groß, nicht nur die Typen und Haare sind nachgemacht, die Farben aus derselben Fabrik hervorgegangen, auch die Ausschliffmuster sind verwendet und mit einer Häufigkeit auf der kleinen Scheibe, die bei Wild nicht vorkommt — er wußte mit diesem Mittel äußerster Kostbarkeit besser hauszuhalten. Die Scheibe ist sicher Werkstattarbeit und etwa 1485—1490 zu datieren.

Nicht geprüft habe ich ein Fragment des Berner Münsters, von dem Lehmann spricht und das an die Scheiben der Salzburger Friedhofkirche erinnern soll; also könnte es ebenfalls auf Wild zurückgehen[2].

Aehnlich liegt der Fall bei dem Fenster in Lautenbach (Amt Oberkirch) in Baden, von Straßburg nicht weiter als Zabern. Geiges weist darauf hin, daß dort Glasgemälde von derselben Hand existieren, wie die der Magdalenenkirche in Straßburg, auch der Damast sei identisch[3].

Weiter sollen sich befunden haben oder befinden sich noch Wildsche Glasgemälde im Rittersaal in Erbach im Odenwald.

Letztere Nachricht geht auf Weyermann zurück, in dessen handschriftlichen Nachlaß sich auch die Nachricht findet, daß

[1] Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit, II. Aufl. Nürnberg 1898, S. 17.

[2] Lehmann, l. c., S. 251 (97).

[3] F. Geiges, Das St. Annenfenster im jetzigen Alexanderchörlein. Freiburger Münsterblätter IV, 2 Freiburg 1908.

es zwei Hans Wild gegeben habe[1], beide berühmte Glasmaler in der Zeit 1442—1518[2].

Ich beschließe damit die Aufzählung der Glasgemälde Hans Wilds und seiner Werkstatt, an der vielleicht der Sohn Hans Wild einen nicht unbedeutenden Anteil hatte.

---

[1] Weyermann schrieb ein Buch: Historische, literärische, artistische Nachrichten von Gelehrten, Künstlern und anderen merkwürdigen Personen aus Ulm, Ulm 1798, und hinterließ ein Manuskript mit nachträglichen Zusätzen; es befindet sich jetzt im städtischen Archiv in Ulm. Weyermann hat vier Notizen gemacht, die vierte gab die endgültige Fassung und lautet: Hans Wild, mit diesem Namen lebten zwei berühmte Glasmaler in Ulm, wahrscheinlich Vater und Sohn von 1442 bis 1518, das sechste Fenster im Chor des Münsters, von der Kramerzunft in Ulm gestiftet, Szenen aus dem Leben des Heilandes vorstellend, vollendet 1480, ist von Hans Wild, außer diesem sollen sie Glasgemälde verfertigt haben:

1. Im Münster zu Ulm, die aber bei dem heftigen Gewitter, das mit einem selten erlebten Sturmwinde verbunden war, 24. Julius 1531 meistens zugrunde gingen.

2. An den Fenstern der Besserischen Kapelle.

3. An den Fenstern der Neidhartischen Kapelle.

4. An den Fenstern der den Mönchen von Reichenau gehörigen Kapelle zu St. Aegidius, die 1442 erbaut und 1532 niedergerissen wurde.

5. Im alten Schützenhaus vor dem Donautor Bildnisse, Wappen, historische Szenen.

6. Im Rittersaal in Erbach im Odenwald, die von Ulm dahin kamen (siehe Beschreibung des Rittersaales in dem Schlosse zu Erbach im Odenwald 1819).

In den handschriftl. Notizen von Heydt, auf die sich Weyermann beruft und die auch im Ulmer Archiv aufbewahrt sind, finden sich folgende Ergänzungen; für die Glasgemälde der Neidhartkapelle nennt er die Stoffe: St. Felix und St. Regula — diese Glasgemälde sind verschwunden — ferner in der Kirche zu St. Katharina vor dem Frauentor und St. Jörgenkirche am Bebenhauser Kloster, ohne nähere Angaben. Nach Heydt fand sich Wild in Ulmer Urkunden 1442, 1447, 1440, 1455 genannt.

[2] Ich möchte hier flüchtig darauf hinweisen, daß der Nürtinger Altar der Stuttgarter Gemäldesammlung Nr. 78—80b, der C W 1516 datiert ist, mit Wilds Glasgemälden viel Verwandtschaft hat — daß das W vielleicht als Wild zu deuten ist. Dem widerspräche aber die Initiale des Vornamens, wenn Heydts Nachricht, daß der Sohn auch Hans geheißen hat, richtig ist.

Wild ist in der Geschichte der Glasmalerei die Verkörperung der Glanzepoche Ulms. Neben Syrlin und Schongauer, seinen Zeitgenossen, ist er ein Hauptträger der spätgotischen Stilrichtung. Der Repräsentant der zwei Jahrzehnte von 1470 bis 1490.

Nach 1490 hört Ulms Vorherrschaft auf und Augsburg und Nürnberg werden die Zentren der bildenden Künste. Die folgenden zwei Jahrzehnte 1490—1510 hat Augsburg Ulms Erbe nur verwaltet und erst um 1510 seinen neuen Stil gefunden, die spezifisch Augsburger Renaissance. In der Geschichte der Glasmalerei ist diese Entwicklung in Epochen zu rund je 20 Jahren deutlich. Die 20 Jahre des Hans Wild erscheinen darin wie ein plötzlicher Aufschwung, wie man ihn nur einem Genie zutraut. Ein Genie war Wild nicht. Er war vielmehr getragen von der Gesamtkunst seiner Heimatstadt. Das Ulmer Münster trieb mit fortwirkender Kraft die Kunstentwicklung vorwärts, die Aufgaben, die es stellte für die Ausstattung des großen Innenraums, der Reichtum, den die Bürgerschaft dafür zur Verfügung stellen konnte, waren die Voraussetzung für die konsequente Entwicklung, die von Multscher über Syrlin zu Wild führte.

Schon in den ersten Werken von 1471 tritt er uns als ein Glasmaler entgegen, der von allen Zeitgenossen verschieden ist und durch Realismus, durch Landschaftsdarstellung, durch Perspektive, durch Kenntnis des menschlichen Körpers alle Genossen seines Kunstzweiges übertrifft. Man muß annehmen, daß er in Syrlins Werkstatt einen Teil der Lehrzeit zubrachte, daß er auf die Art eine außergewöhnlich gute Schule durchmachte. — Nach zehnjähriger Arbeit hat er das Vertrauen der Mitwelt errungen. 1480 steht er als fertiger Meister den größten Aufgaben gegenüber und wie seine Gemälde friedlich und ruhig, fast phlegmatisch sind, wie er aufgeregten Szenen sichtlich aus dem Wege ging, gerne seine Heiligenpaare in schwäbischer Beschaulichkeit nebeneinander stellte, so ist seine

künstlerische Entwicklung ruhig, ohne Sprünge — seine letzten Werke sind vielleicht noch vollendeter als die der ersten Reife, aber der Künstler und seine künstlerischen Ideale scheinen unverändert — er hat keine letzte Manier — er hat sein Leben lang nur eine einzige gehabt.

LEBENSLAUF.

Geboren 1878 in Prag. Ich studierte Architektur an den Technischen Hochschulen in München und Charlottenburg und widmete mich teils selbständig teils unter Karl Hocheders Leitung der Architekturpraxis. In Berlin hörte ich Baugeschichte bei Friedrich Adler, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin. 1908—1910 studierte ich Kunstgeschichte an der Universität München und hörte hauptsächlich die Professoren Berthold Riehl, Paul Wolters, Karl Voll und Karl Krumbacher.